

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

UNIDAD DE POSGRADO

Ficción y metaficción en los textos narrativos:

El caso de *Último verano en Colán*

TESIS

**Para optar por el Grado Académico de Magíster en Escritura Creativa,
Mención Narrativa**

AUTOR

Luis Francisco Tumi Guzmán

Lima - Perú

2015

*para Emma Guzmán Diones,
mi madre.*

Índice

INTRODUCCIÓN	01
CAPÍTULO 1	
CONCEPTOS GENERALES SOBRE METAFICCIÓN	06
1.1 La ficción que habla sobre la ficción	
1.2 Autoconciencia y contraste entre ficción y realidad	
1.3 Modelos metaficcionales	
1.4 La metaficción en la novela peruana	
CAPÍTULO 2	
EL DISCURSO METAFICCIONAL EN <i>ÚLTIMO VERANO EN COLÁN</i>	24
2.1 Estrategias y contenidos metaficcionales	
2.2 Una novela que habla de otra novela	
2.3 Procedimientos metaficcionales en <i>Último verano en Colán</i>	
CAPÍTULO 3	
OTRAS HISTORIAS DENTRO DE LA HISTORIA-MARCO	40
3.1 Un segundo narrador que también escribe novelas	
3.2 Un manuscrito que influye en la realidad	
3.3 La libreta de notas del escritor	
3.4 Metaficción futurista	
3.5 Intercambios sobre estética y eficacia narrativa	
CAPÍTULO 4	
EFFECTOS ESTRUCTURALES Y ESTÉTICOS DE LA METAFICCIÓN	58
4.1 En busca de <i>la</i> novela	
4.2 Atreverse a todo	
4.3 Las armas de la metaficción	
4.4 La novela que se observa a sí misma	
4.5 La metaficción como belleza	
4.6 La metaficción como saber	
4.7 La metaficción como realidad	
4.8 Metaficción y literatura: Hoy y para qué	
CONCLUSIONES	76
BIBLIOGRAFÍA	80
Anexo: <i>Último verano en Colán</i> (novela inédita)	82

Introducción

1. Objetivo de esta tesina

No son pocas las novelas de la narrativa universal que se las ingenian para reflexionar en sus páginas acerca de la literatura o del arte de escribir, o que incorporan como componente propio los diversos procedimientos y esfuerzos mediante los cuales se han construido o se van construyendo ellas mismas u otras novelas, o que incluso incorporan en sus páginas y presentan al lector otra novela o fragmentos de otra novela, sea como tema central, sea como tema secundario. En algunas de estas obras, como por ejemplo *Los monederos falsos*, del escritor francés André Gide (1869-1951), el procedimiento es tan consecuente con este asunto, que la narración final abarca, en la práctica, dos novelas en una sola.

En mi novela inédita *Último verano en Colán*, objeto de esta tesina, uno de los protagonistas de la historia se halla en busca de un editor para su novela *Lima, Ohio*, mientras que otro se encuentra componiendo una novela futurista sobre los devastadores efectos materiales y sociales del calentamiento global en la costa norte del Perú. Los procesos de escritura de ambas novelas, incluidas sus respectivas génesis, así como el conjunto de juicios, ideas y valoraciones estéticas que ambos narradores tienen acerca de lo que debe ser y no debe ser una novela, e incluso algunos capítulos y fragmentos de las historias que ambos escriben, son recogidos abundantemente en las páginas de *Último verano en Colán*.

El objetivo que busco con este recurso —más allá, como es natural, del resultado concreto logrado— es construir una propuesta artística basada en una mayor complejidad estructural y estilística. Es decir, lo que *Último verano en Colán* se propone es multiplicar, superponer y contrastar los puntos de vista ofrecidos, lo mismo

que las perspectivas temporal, espacial, social e incluso estética del relato, con el fin de componer un todo narrativo que encarne a la vez la libertad creativa extrema y una visión del mundo marcada por la universalidad.

La escritura de una novela con estas características plantea un sinnúmero de problemas conceptuales y prácticos, problemas que, desde hace algunas décadas, la teoría literaria engloba bajo la denominación de *metaficción* o de *procedimientos metaficcionales*. Dado que una tesina de escritura creativa propone un diálogo entre teoría y proceso creativo, la privilegiada reflexión del autor sobre su propia obra pueden, en este caso, iluminar la comprensión de un conjunto de asuntos y nudos teórico-prácticos relacionados con la composición de una novela en cuyas páginas se aborda el tema literario y la escritura de otras novelas, como ocurre en *Último verano en Colán*. De esta manera, la reflexión académica sobre la obra propia, con la ayuda de las herramientas de análisis literario, se puede convertir en una vía para potenciar el trabajo creativo y para enriquecer la perspectiva en la que se produce el texto como tal.

2. Justificación

Concebir y escribir una novela es un proceso esencialmente estético y, como se suele reiterar, en gran parte inexplicable, más allá, incluso, del papel que cada artista le atribuya a la inspiración o a la planificación, o de la dicotomía clásica que opone *poiesis* a *techné*.

Sin embargo, este proceso de alineamiento de las palabras en la página o en la pantalla de la computadora es permanentemente confrontado, influido e incluso transformado por un factor de naturaleza “intelectual” o racional, que se manifiesta en sucesivas decisiones tomadas antes y durante la escritura: el tiempo desde el que se cuenta la historia, la estrategia narrativa adoptada, la perspectiva estética e incluso la

planificación y combinación de los diversos componentes narratológicos. Este factor “intelectual” o racional se activa desde el momento inicial del proceso de composición novelística, cuando el destinador-autor, al igual que el emisor universal e ideal de Roman Jakobson (pero ya no en microsegundos, sino en días, semanas, meses o años), comienza a plantearse la ejecución de una empresa literaria con forma de novela y dentro de él comienza a dibujarse una inclinación o una meta que se parece mucho a la intencionalidad.

Este factor sigue actuando a lo largo de toda la composición de la obra y se vuelve incluso gravitante en el proceso ulterior de darle su forma definitiva. Esta gravitación del factor consciente o “intelectual” es especialmente patente en el caso de un proyecto que involucra procedimientos metaficcionales, como es el caso de *Último verano en Colán*, pues exige una planificación y una ejecución minuciosas.

Como he podido comprobar personalmente, el tejido y el ajuste de la historia central con la otra u otras historias incluidas en la narración, así como la propia pertinencia de su presencia y contigüidad en el texto, exigen un conjunto de decisiones que definen para siempre la forma y el sentido del texto. ¿Es pertinente incluir una historia dentro de la otra? ¿Hace sentido la amalgama de esa historia sobre la deriva de un peruano en la ciudad estadounidense de Lima, Ohio, o de otra sobre el fin del mundo en el norte del Perú, con la historia central? ¿No atenta acaso el discurso teórico y valorativo acerca de la literatura, incluido en la novela, contra la fluidez dramática y ficcional del texto? Son preguntas clave que me he hecho una y muchas veces al escribir mi novela y que, pienso, la introspección estética, sostenida por las herramientas del análisis literario, puede ayudar a esclarecer, con el consecuente enriquecimiento del proceso de escritura. De allí que una auto-reflexión de esta naturaleza esté plenamente justificada.

3. Hipótesis

Este trabajo de investigación, análisis y reflexión considera la siguiente hipótesis:

Los procedimientos metaficcionales —al facilitar la inclusión en una novela de otras ficciones que eventualmente no guardan relación alguna con la ficción principal, así como la inclusión de los procedimientos mediante los cuales se ha construido o se va construyendo una novela, e incluso de reflexiones sobre la literatura y el arte de escribir— potencian de manera considerable el planteamiento de la obra narrativa al multiplicar, superponer y contrastar las perspectivas y puntos de vista que se le ofrecen al lector. Por tanto, potencian también la participación de este en la configuración del sentido de la obra, el cual se enriquece, como busco que suceda en mi novela *Último verano en Colán*, gracias a la mayor complejidad estructural y estilística de la misma.

4. Metodología

Una reflexión de este tipo es un espacio privilegiado para el encuentro fructífero entre el creador y el crítico que coexisten en todo escritor. Por ello, el método de trabajo de esta tesina se ha basado en un diálogo entre, por un lado, la creación artística y discursiva que le da forma concreta a *Último verano en Colán* y, por el otro, la reflexión teórica estimulada por el estudio de las herramientas analíticas relacionadas con la metaficción.

El desarrollo de los sucesivos capítulos de la tesina avanza desde las consideraciones generales hasta el análisis de aspectos específicos involucrados en la concepción y escritura de *Último verano en Colán* como metaficción, e incorpora de manera central las propias motivaciones para la creación.

En el capítulo 1, referido al “Concepto de metaficción”, se establecen algunos conceptos teóricos generales acerca de este tipo de escritura y se revisan los antecedentes del procedimiento metaficcional en diversas obras de la literatura

universal, incluidas las novelas peruanas que han transitado por este camino.

En el capítulo 2, “El discurso metaficcional en *Último verano en Colán*”, y en el capítulo 3, “Otra novela dentro de la novela-marco”, se analizan los elementos constitutivos del discurso metaficcional y su concreción práctica y estructural en el texto mismo de la obra, así como las estrategias seguidas en la redacción de los sucesivos capítulos de *Último verano en Colán* en materia metaficcional.

En el capítulo 4, “Efectos estructurales y estéticos de la metaficción”, se analiza el sentido que la inclusión del procedimiento metaficcional produce en la novela y se ensaya una valoración de la eficacia narrativa de cara a la recepción de la obra, es decir, a su incidencia en el lector.

Al final se presentan las “Conclusiones” de este trabajo.

Capítulo 1

Conceptos generales sobre metaficción

1.1. La ficción que habla sobre la ficción

En su célebre y fundacional ensayo “La lingüística y la poética”, publicado en los años 60 del siglo XX, al hablar de las funciones del lenguaje, Roman Jakobson afirma:

La lógica moderna ha establecido una distinción entre dos niveles de lenguaje, el *lenguaje-objeto*, que habla de objetos, y el *metalenguaje*, que habla del lenguaje mismo. (1975, p. 356)

El maestro ruso-norteamericano utiliza para forjar este constructo teórico el prefijo griego *meta*, que, según el DRAE en línea, significa, además de 'junto a', 'después de', 'entre' y 'con', también 'acerca de', como en el caso de *metalengua*, cuyo significado etimológico sería “lengua acerca de la lengua”.

A partir de esta primera banderilla colocada por el principal promotor del Círculo Lingüístico de Moscú, en las décadas siguientes se introdujeron y multiplicaron en numerosas disciplinas teóricas, sobre todo en las especialidades relacionadas con los estudios de las ideas y de las artes, un conjunto de conceptos y tipificaciones, así como un conjunto de realizaciones conceptuales y creativas, que buscaron dar cuenta de esta dicotomía distintiva que Jakobson había identificado para el lenguaje: metapoesía, metanarración, metarrelato, metanovela, metacuento, metacine, metateatro, metacómic, metapintura, metadiscurso, metatexto, metaliteratura, metacomunicación e incluso metamatemática o metalógica.

En todas estas acuñaciones, lo que subyace es la idea de una manera de componer —o la idea de un objeto creado— que “habla” de esa misma disciplina o de esa manera de crear. En este sentido, por ejemplo, una metanovela es una novela que “habla” de la novela, con todas las derivaciones que el significado de “hablar” puede

abarcar, incluido el hecho de contener otra novela dentro de ella; una metapintura es una pintura que “habla” de la pintura, como es el caso de *Las meninas* de Velázquez; y una metapelícula es una película que “habla” de otra película o del rodaje de otra película, como ocurre en *8 y 1/2* de Fellini o en *La noche americana* de Truffaut. Análogamente, la *metaficción* es una ficción que “habla” de la ficción misma o que incluye dentro de ella otra ficción.

1.2. Autoconciencia y contraste entre ficción y realidad

El corpus de novelas con componentes o enfoques de metaficción es amplísimo. En general, el concepto de novela metaficcional designa a la obra que incorpora dentro de sí misma una reflexión, comentario o discurso:

- 1) sobre su propio procedimiento discursivo o constructivo,
- 2) sobre la literatura o la novela en sí misma o
- 3) sobre una novela u obra literaria incluida en ella.

La narración metaficcional no es una técnica narrativa, sino más bien una estrategia o punto de partida para la organización de los recursos narrativos en función de las necesidades comunicativas y estéticas. Asimismo, se le adjudica un carácter autorreferencial, pues refiere a la propia composición novelesca.

Por otro lado, pese a que ya en obras tan antiguas como *La Odisea*, *Las mil y una noches* o *El Quijote* es posible encontrar procedimientos metaficcionales, la metaficción es un rasgo creativo crecientemente presente en las obras narrativas de fines del siglo XX y de comienzos del siglo XXI, un rasgo asociado a la posmodernidad y a la percepción y concepción que esta tiene del mundo, así como a su vocación deconstructiva, autorreflexiva, autoconsciente y, sobre todo, narcisista.

Una de sus principales consecuencias de la apelación a la metaficción es el

cuestionamiento de la relación entre ficción y realidad; asimismo, el replanteamiento del asunto de la verosimilitud, así como de la relación entre texto y lector, al ponerse en primer plano el proceso mismo de la creación, en muchos casos buscando la complicidad de aquel. Esta autoconciencia del proceso creativo abre posibilidades insospechadas a la novela, tanto desde la perspectiva de su complejidad estructural como de las visiones, temáticas y psicologías que proyecta como obra literaria.

Es bastante conocido el enfoque de Roland Barthes en su ensayo “Literatura y metalenguaje”, quizá el estudio fundacional de los estudios sobre la llamada metaficción. Allí el semiólogo francés contrasta la actitud indiferente de los escritores de los siglos precedentes respecto al estudio lógico de su propio lenguaje, con la tendencia de la literatura más reciente a mirarse y analizarse a sí misma. Dice Barthes: [la literatura] “no se vio nunca como un objeto que a la vez mira y es mirado; en una palabra, ella hablaba pero no hablaba de sí”. (1973: p. 127) Y luego marca el contraste referido: “La literatura se empieza a sentir doble, a la vez objeto y mirada sobre este objeto, palabra y palabra de esta palabra, literatura objeto y metaliteratura”. (1973: p. 127)

1.3. Modelos metaficcionales

Desde que existe la literatura y, sobre todo, desde que existe la novela, hay muchas maneras de ejercer y de entender esta capacidad de la ficción de hablar de la ficción misma. Todas estas maneras, además, varían de una realización a otra, y son igualmente válidas y poderosas. Los ejemplos de metaficción o de uso de procedimientos en obras publicadas en los distintos idiomas son prácticamente incontables.

Un caso flagrante de metaficción es la novela *La noche del oráculo* (2003), del norteamericano Paul Auster. En este notable libro, Auster hace que su personaje, el

escritor Sydney Orr, que se recupera de una larga y severa enfermedad, compre un cuaderno de color azul en el que comienza a escribir una novela. El personaje de esta historia de Orr es un tal Nick Bowen, un joven editor que abandona su trabajo, su mundo y a sus amigos para retirarse a Kansas, adonde lleva el manuscrito de una novela inédita titulada precisamente *La noche del oráculo*, de una escritora famosa de los años 20. De este modo, la novela de Auster consiste en el relato en primera persona de Orr acerca de su propia detallada y multifacética reinserción en la vida tras su prolongada enfermedad, pero al mismo tiempo es también el relato de las andanzas interiores y exteriores de Bowen que el mismo Orr se ha puesto a escribir en el cuaderno de color azul.

Auster incorpora en su novela incluso el mismo acto en el que Orr comienza a escribir esta segunda historia dentro de la primera:

Las palabras fluyeron con rapidez, fácilmente, sin requerir gran esfuerzo. Resultaba sorprendente, pero con tal de que no dejara de mover la mano de izquierda a derecha, la palabra siguiente siempre parecía estar allí, deseosa por salir de mi pluma. Di a mi Flitcraft el nombre de Nick Bowen. Tiene treinta y tantos años, es editor de una importante editorial de Nueva York y está casado con una mujer llamada Eva. Siguiendo el ejemplo del prototipo de Hammett, se trata de un individuo que forzosamente hace bien su trabajo, es objeto de la admiración de sus compañeros, goza de seguridad económica, es feliz en su matrimonio, y así sucesivamente. O esto parecía tras una observación superficial, pero cuando empieza mi versión de la historia, ya hace tiempo que en el interior de Bowen bullen ciertos problemas. Comienza a aburrirle el trabajo (aunque no está dispuesto a admitirlo), y al cabo de cinco años de relativa estabilidad y tranquila felicidad con Eva, su matrimonio ha llegado a un punto muerto (otro hecho al que no tiene el valor de enfrentarse). En lugar de reflexionar sobre su creciente insatisfacción, Nick pasa su tiempo libre en un garaje de la calle Desbrosses, en Tribeca, dedicado a la interminable empresa de reconstruir el motor de un jaguar destartado que compró a los tres años de casarse. Es uno de los editores más importantes de una prestigiosa editorial neoyorkina, pero lo cierto es que prefiere el trabajo manual.

Cuando empieza la historia, al despacho de Bowen acaba de llegar un manuscrito. Novela breve, con el sugestivo título de *La noche del oráculo*, es al parecer obra de Sylvia Maxwell, novelista famosa de los años veinte y treinta que murió hace casi dos décadas. Según el agente que la ha enviado, esa obra perdida data de 1927, año en que Maxwell se

fugó a Francia con un inglés llamado Jeremy Scott, pintor de poca monta que posteriormente trabajó de escenógrafo en películas británicas y americanas. (2003: p. 23-24)

Como puede verse desde las primeras páginas de la novela de Auster, esta segunda historia dentro de la primera es un relato que contiene todos los ingredientes de una novela: personajes, trama, lenguaje (por ejemplo, la acción en tiempo presente, a diferencia del pretérito indefinido que marca el desarrollo de la primera historia), etc., a tal punto que podría funcionar y publicarse por separado de la primera. Sin embargo, Auster vincula ambas historias y las hace recíprocamente dependientes; establece numerosos vasos comunicantes entre ellas y las entreteje de diversas maneras, con el fin de lograr el objetivo buscado: un discurso literario acerca de la ficción, discurso que abarca desde los recursos imaginativos y los materiales de base de los que echa mano el escritor, hasta el desnudamiento sistemático del llamado realismo, como puede verse en el siguiente trozo:

La nieta de Sylvia Maxwell entra en su despacho. Va vestida con ropa sencilla, apenas maquillada, el pelo corto, con un estilo que ya no se lleva, y sin embargo, piensa Nick, tiene un rostro tan fascinante, tan dolorosamente joven y sin reservas, evoca (se le ocurre de pronto) tal despliegue de esperanza y energía humana liberada, que por un momento llega a faltarle la respiración. Eso es precisamente lo que me sucedió a mí la primera vez que vi a Grace [la esposa del propio Sydney Orr] —una sacudida que me dejó paralizado, incapaz de tomar aliento—, de manera que no me resultó difícil trasladar esos sentimientos a Nick Bowen e imaginarlos en el contexto de otra historia. Para simplificar aún más las cosas, di el cuerpo de Grace a Rosa Leightman: hasta en los detalles más mínimos, más característicos, incluyendo la cicatriz de su infancia en la rodilla, el incisivo izquierdo ligeramente torcido, y el lunar en el lado derecho de la mandíbula.

En cuanto a Bowen, en cambio, lo hice distinto de mí; lo contrario de mí mismo, en realidad. Como soy alto, lo hice bajo. Soy pelirrojo, así que hice que fuese moreno. Calzo un cuarenta y cuatro, de manera que le di un cuarenta y dos. No me inspiré en ningún conocido (al menos conscientemente), pero una vez que terminé de perfilarlo en mi imaginación, me resultó asombrosamente verosímil, tanto que casi podía verlo entrar en el estudio y quedarse de pie a mi lado, mirando al escritorio con la mano en mi hombro y leyendo lo que estaba escribiendo..., viendo cómo le daba vida con la pluma. (2003: p. 25-26).

Aunque de signo muy distinto al de *La noche del oráculo*, otro ejemplo obvio de metaficción es la novela del escritor francés André Gide *Los monederos falsos*, publicada en Francia en 1925. En términos generales, la novela de Gide, que es una obra compleja, con abundantes personajes y muchas historias que por momentos parecen autónomas, es la historia de un escritor que escribe una novela titulada *Los monederos falsos*, en la cual a su vez un personaje escribe una novela con el título *Los monederos falsos*... La trama se abre cuando el joven escritor Bernard Profitendieu abandona la casa paterna al enterarse de que el hombre con quien vive no es su verdadero padre, y se refugia en la residencia de su amigo Olivier, cuya familia y allegados son en gran parte el foco de la novela de Gide. Esta historia central se entrecruza con otras historias incluidas en el diario de otro escritor más bien maduro llamado Eduard, tío de Olivier, así como con las historias de otros personajes como Vincent, hermano de Olivier, quien a su vez abandona a su novia Laura, quien está embarazada, y que se refugia en la casa de Eduard...

En el caso de *Los monederos falsos*, la capacidad de la ficción de hablar de la ficción misma se realiza principalmente a través de lo que Eduard escribe en su diario. Por ejemplo:

Se dice que los novelistas, con la descripción demasiado exacta de sus personajes, embrollan más que ayudan a la imaginación y que debían dejar que el lector se representase cada uno de aquellos como le pareciese. Piensa en la novela que prepara, que no debe parecerse a nada de lo que ha escrito hasta aquel día. No está seguro de que *Los monederos falsos* sea un buen título. Ha hecho mal en anunciarlo. Absurda esta costumbre de indicar los ‘en preparación’, a fin de atraer a los lectores. Eso no atrae a nadie y le compromete a uno... No está seguro tampoco de que el asunto sea muy bueno. Piensa en él sin cesar y desde hace largo tiempo; pero no ha escrito todavía una sola línea. En cambio, transcribe sobre un cuaderno sus notas y reflexiones.

Saca de la malera ese cuaderno, y de su bolsillo una estilográfica. Escribe:

‘Despojar a la novela de todos los elementos que no pertenezcan específicamente a la novela. Así como la fotografía, en otro tiempo, desembarazó a la pintura de la preocupación de ciertas exactitudes, el

fonógrafo limpiará sin duda mañana a la novela de sus diálogos transcritos, de los que se vanagloria son frecuencia el realista. Los acontecimientos exteriores, los accidentes, los traumatismos, pertenecen al cine; está bien que la novela se los deje. Hasta la descripción de los personajes no me parece en absoluto que pertenezca propiamente al género. Sí, realmente, no me parece que la novela “pura” (y en arte, como en todo, solo importa la pureza) deba ocuparse de ello. Como no lo hace el drama. Y que no se me diga que el dramaturgo no describe sus personajes porque el espectador está llamando a verlos llevados completamente vivos a la escena; porque cuántas veces no nos ha molestado, en el teatro, el actor, y nos ha hecho sufrir el que se pareciese tan mal a quien, sin él, nos imaginábamos tan bien. El novelista, por lo general, no abre suficiente crédito a la imaginación del lector’.

¿Qué estación acaba de pasar, como una tromba? Asnières. Vuelve a guardar el cuaderno en la maleta. Pero decididamente el recuerdo de Passvant le atormenta. Saca otra vez el cuaderno y.... (1984: p. 70-71)

Además de apelar a lo mismo que utiliza Auster en *La noche del oráculo*, es decir, incluir otra historia (otras historias, en el caso de *Los monederos falsos*) dentro de la historia, en la novela de Gide el personaje también reflexiona acerca de lo que debe ser la composición de una novela, a la manera de un arte poética o de un manifiesto de principios novelísticos o narratológicos. De esta manera, la conciencia metaficcional del personaje y de toda la obra pasan a primer plano, al mostrar de manera desnuda no solo el propio acto de escritura de una novela, sino todo lo que implica y está en juego en el arte de escribir, con el objetivo de hacer patente al lector la artificialidad de la literatura.

Otra manera como la ficción “habla” de la ficción misma es incorporando en la historia novelada la “historia de esa historia novelada”, es decir, la manera como los distintos componentes de trama, personajes y tema llegaron a confluir en lo que el lector está leyendo. Los casos más célebres de este tipo de recurso metaficcional son *El Quijote* y *Cien años de soledad*.

En el clásico de Cervantes, el narrador que en el capítulo I emprende el relato de las aventuras de Alonso Quijano con el famoso enunciado “En un lugar de La Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...” se declara a sí mismo, al final del capítulo

VIII, nada menos que el “segundo narrador” de la historia del hidalgo manchego, es decir, una suerte de intermediario entre el lector y el recopilador original de la historia. Más tarde, al comienzo del capítulo IX, dicha voz menciona a un supuesto “autor”, es decir, al verdadero autor de la “sabrosa historia” de Don Quijote, de quien él, segundo narrador, es apenas un portavoz.

Pese a que desde las primeras páginas de la novela este segundo narrador ha mencionado que son varios los que han escrito sobre Don Quijote, es solo al final del capítulo VIII, en pleno combate entre el vizcaíno y el Caballero de la Triste Figura, donde se da la ruptura de la continuidad del relato:

Venía, pues, como se ha dicho, Don Quijote contra el cauto vizcaíno con la espada en alto, con determinación de abrirle por medio, y el vizcaíno le aguardaba asimismo, levantada la espada y aforrado con su almohada, y todos los circunstantes estaban temerosos y colgados de lo que había de suceder de aquellos tamaños golpes con que se amenazaban, y la señora del coche y las demás criadas suyas estaban haciendo mil votos y ofrecimientos a todas las imágenes y casas de devoción de España, porque Dios librase a su escudero y a ellas de aquel tan grande peligro en que se hallaban. Pero está el daño de todo esto, que en este punto y término deja el autor de esta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de Don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor de esta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que de este famoso caballero tratasen; y así, con esta imaginación, no se desesperó de hallar el fin de esta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en el siguiente capítulo. (2005: p. 82-83)

Al comienzo del capítulo IX, el supuesto segundo narrador hace más explícita la identidad del “primer autor”, así como la manera como halló su manuscrito:

Dejamos en el anterior capítulo al valeroso vizcaíno y al famoso Don Quijote con las espadas altas y desnudas, en guisa de descargar dos furibundos fendientes, tales que si en lleno se acertaban, por lo menos se dividirían y henderían de arriba abajo, y abrirían como una granada, y que en aquel punto tan dudoso paró y quedó destroncada tan sabrosa historia, sin que nos diese noticia su autor dónde se podría hallar lo que de ella faltaba. Causóme esto mucha pesadumbre, porque el gusto de haber leído tan poco, se volvía en disgustos de pensar el mal camino que se ofrecía para hallar lo mucho que a mi parecer faltaba de tan sabroso

cuento. Parecióme cosa imposible y fuera de toda buena costumbre, que a tan buen caballero le hubiese faltado algún sabio que tomara a cargo en escribir sus nunca vistas hazañas; cosa que no faltó a ninguno de los caballeros andantes, de los que dicen las gentes que van a sus aventuras: porque cada uno de ellos tenía uno o dos sabios como de molde, que no solamente escribían sus hechos, sino que pintaban sus más mínimos pensamientos y niñerías por más escondidas que fuesen; y no había de ser tan desdichado tan buen caballero, que le faltase a él lo que sobró a Platir y a otros semejantes. Y así no podía inclinarme a creer que tan gallarda historia hubiese quedado manca y estropeada, y echada la culpa a la malignidad del tiempo, devorador y consumidor de todas las cosas, el cual o la tenía oculta o consumida. Por otra parte, me parecía que pues entre sus libros se habían hallado tan modernos como *Desengaño de celos*, y *Ninfas y pastores de Henares*, que también su historia debía de ser moderna, y que ya que no estuviese escrita, estaría en la memoria de la gente de su aldea y de las a ellas circunvecinas. Esta imaginación me traía confuso y deseoso de saber real y verdaderamente toda la vida y milagros de nuestro famoso español Don Quijote de la Mancha, luz y espejo de la caballería manchega, y el primero que en nuestra edad y en estos tan calamitosos tiempos se puso al trabajo y ejercicio de las andantes armas, y el de desfacer agravios, socorrer viudas, amparar doncellas, de aquellas que andaban con sus azotes y palafrenes, y con toda su virginidad a cuestras, de monte en monte y de valle en valle; que si no era que algún follón, o algún villano de hacha y capellina, o algún descomunal gigante las forzaba, doncella hubo en los pasados tiempos que al cabo de ochenta años, que en todos ellos no durmió un día debajo de tejado, se fue tan entera a la sepultura como la madre que la había parido. Digo, pues, que por estos y otros muchos respetos es digno nuestro gallardo Don Quijote de continuas y memorables alabanzas, y aun a mí no se me deben negar, por el trabajo y diligencia que puse en buscar el fin de esta agradable historia; aunque bien sé que si el cielo, el caso y la fortuna no me ayudaran, el mundo quedara falto y sin el pasatiempo y gusto, que bien casi dos horas podrá tener el que con atención la leyere. Pasó, pues, el hallarla en esta manera: estando yo un día en el Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a un sedero; y como soy aficionado a leer, aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado de esta mi natural inclinación tomé un cartapacio de los que el muchacho vendía; vile con caracteres que conocí ser arábigos, y puesto que, aunque los conocía, no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese; y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua le hallara. En fin, la suerte me deparó uno, que diciéndole mi deseo, y poniéndole el libro en las manos le abrió por medio, y leyendo un poco en él se comenzó a reír: preguntéle que de qué se reía, y respondióme que de una cosa que tenía aquel libro escrita en la margen por anotación. Díjele que me la dijese, y él sin dejar la risa dijo: está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto: *esta Dulcinea del Toboso, tantas veces, en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha*. Cuando yo oí decir Dulcinea del Toboso, quedé atónito y

suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios conteían la historia de Don Quijote. con esta imaginación le di prisa que leyese el principio; y haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: *Historia de Don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*.

Mucha discreción fue menester para disimular el contento que recibí cuando llegó a mis oídos el título del libro; y salteándosele al sedero, compré al muchacho todos los papeles y cartapacios por medio real, que si él tuviera discreción, y supiera que yo los deseaba, bien se pudiera prometer y llevar más de seis reales de la compra. Apartéme luego con el morisco por el claustro de la iglesia mayor, y roguéle me volviese aquellos cartapacios, todos los que trataban de Don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada, ofreciéndole la paga que él quisiese. Contentóse con dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo, y prometió de traducirlos bien y fielmente, y con mucha brevedad, pero yo, por facilitar más el negocio y por no dejar de la mano tan buen hallazgo, le traje a mi casa, donde en poco más de mes y medio la tradujo toda del mismo modo que aquí se refiere. Estaba en el primer cartapacio pintada muy al natural la batalla de Don Quijote con el vizcaíno, puestos en la misma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas, el uno cubierto de su rodela, el otro de la almohada, y la mula del vizcaíno tan al vivo, que estaba mostrando ser de alquiler a tiro de ballesta. Tenía a los pies el vizcaíno un título que decía: *Don Sancho de Azpeitia* que sin duda debía de ser su nombre, y a los pies de Rocinante estaba otro, que decía: *Don Quijote*: estaba Rocinante maravillosamente pintado, tan largo y tendido, tan atenuado y flaco, con tanto espinazo, tan hético confirmado, que mostraba bien al descubierto con cuánta advertencia y propiedad se le había puesto el nombre de Rocinante. Junto a él estaba Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno, a los pies del cual estaba otro rótulo, que decía: *Sancho Zancas*; y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto, y las zancas largas, y por esto se le debió de poner nombre de Panza y Zancas, que con estos dos sobrenombres se le llama algunas veces la historia. Otras algunas menudencias había que advertir; pero todas son de poca importancia y que no hacen al caso a la verdadera relación de la historia, que ninguna es mala como sea verdadera.

Si a esta se le puede poner alguna objeción acerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos aunque por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado: y así me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera extender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio; cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les haga torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir. En esta sé que se hallará todo lo que se acertare a desear en la más apacible; y si algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del

sujeto.

En fin, su segunda parte siguiendo la traducción, continuaba de esta manera: puestas y levantadas en alto las cortadoras espadas de los dos valerosos y enojados combatientes, no parecía sino que estaban amenazando al cielo, a la tierra y al abismo: tal era el desnudo y continente que tenían. (2005: p. 84-88)

El primer narrador o narrador original Cide Hamete Benegeli aparece como un narrador “narrado”, mientras que el segundo narrador opera como un simple traductor o intermediario del primero. Este juego metaficcional, sostenido sobre la transgresión del pacto básico narrativo, le agrega otra dimensión a la lectura y, además de cuestionar la linealidad del texto, le permite al lector tomar distancia respecto de la ficción que subyace a la historia del caballero Don Quijote. Es decir, le permite descubrir el carácter ilusorio de la novela de Cervantes y de la literatura en general.

El carácter ilusorio de lo narrado también se pone de manifiesto en *Cien años de soledad*, novela en la que también el narrador que pone en marcha el relato con la oración “Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo”, se revela hacia el final de la novela como, en realidad, un segundo autor, simple traductor (del sánscrito) y portavoz del primer autor, el gitano Melquíades. Este, autor de los célebres manuscritos, ha compuesto a lo largo de un tiempo paralelo, fuera del tiempo real, la historia de Macondo y de los Buendía. El penúltimo de estos descubre las claves de los pergaminos cuando el fin es inevitable:

Fascinado por el hallazgo, Aureliano leyó en voz alta, sin saltos, las encíclicas cantadas que el propio Melquíades le hizo escuchar a Arcadio, y que eran en realidad las predicciones de su ejecución, y encontró anunciado el nacimiento de la mujer más bella del mundo que estaba subiendo al cielo en cuerpo y alma, y conoció el origen de dos gemelos póstumos que renunciaban a descifrar los pergaminos, no sólo por incapacidad e inconstancia, sino porque sus tentativas eran prematuras. En este punto, impaciente por conocer su propio origen, Aureliano dio un salto. Entonces empezó el viento, tibio, incipiente, lleno de voces del pasado, de murmullos de geranios antiguos, de suspiros de desengaños anteriores a las nostalgias más tenaces. No lo advirtió porque en aquel

momento estaba descubriendo los primeros indicios de su ser, en un abuelo concupiscente que se dejaba arrastrar por la frivolidad a través de un páramo alucinado, en busca de una mujer hermosa a quien no haría feliz. Aureliano lo reconoció, persiguió los caminos ocultos de su descendencia, y encontró el instante de su propia concepción entre los alacranes y las mariposas amarillas de un baño crepuscular, donde un menestral saciaba su lujuria con una mujer que se le entregaba por rebeldía. Estaba tan absorto, que no sintió tampoco la segunda arremetida del viento, cuya potencia ciclónica arrancó de los quicios las puertas y las ventanas, descuajó el techo de la galería oriental y desarraigó los cimientos. Sólo entonces descubrió que Amaranta Úrsula no era su hermana, sino su tía, y que Francis Drake había asaltado a Riohacha solamente para que ellos pudieran buscarse por los laberintos más intrincados de la sangre, hasta engendrar el animal mitológico que había de poner término a la estirpe. Macondo era ya un pavoroso remolino de polvo y escombros centrifugado por la cólera del huracán bíblico, cuando Aureliano saltó once páginas para no perder el tiempo en hechos demasiado conocidos, y empezó a descifrar el instante que estaba viviendo, descifrándolo a medida que lo vivía, profetizándose a sí mismo en el acto de descifrar la última página de los pergaminos, como si se estuviera viendo en un espejo hablado. Entonces dio otro salto para anticiparse a las predicciones y averiguar la fecha y las circunstancias de su muerte. Sin embargo, antes de llegar al verso final ya había comprendido que no saldría jamás de ese cuarto, pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres en el instante en que Aureliano Babilonia acabara de descifrar los pergaminos, y que todo lo escrito en ellos era irreplicable desde siempre y para siempre porque las estirpes condenadas a cien años de soledad no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra. (2013: p. 494-495)

Además de su carácter profético, los manuscritos de Melquíades, de los que *Cien años de soledad* solo es, como se revela al final de la novela, su transcripción, abren asimismo una nueva dimensión frente a la historia y rompen el hechizo realista (y mágico) del lector, que hasta ese momento, a pesar de los saltos temporales de la obra, la ha leído solo en un primer nivel. La propuesta de García Márquez incluye, pues, también una propuesta estética y una reflexión acerca de la diferencia entre realidad y ficción.

En los últimos años han proliferado las novelas en cuyo centro está, como en *El Quijote* y *Cien años de soledad*, la historia de la historia, es decir, la manera como se gestó la narración que contiene la obra, en algunos casos incluso prescindiendo del

producto final mismo con la forma tradicional. Una suerte de novelas sin trama, pero con numerosas historias de diferente tipo que se unen y conectan como momento previo a su conversión en una sola historia final.

Un buen ejemplo de ello es la novela del vasco Kirmen Uribe *Bilbao-New York-Bilbao*, ganadora del Premio Nacional de Narrativa 2009 de España. En esta obra prevalecen y están en primer plano los mecanismos de construcción de la propia historia, pues explícitamente se declara desde las primeras páginas que se está en busca de información y datos para la escritura de la novela. Liborio Uribe, abuelo del narrador-novelistas, pasó toda su vida en altamar y protagonizó historias inolvidables, caídas para siempre en el olvido. Cuando el médico le dice que va a morir, lo primero que hace es ir al museo a ver un cuadro del pintor Aurelio Arteta. Lo hace inmediatamente después de la consulta, acompañado de su nuera, madre del novelista:

El abuelo llevó a mi madre al Museo de Bellas Artes de Bilbao. Mi madre nunca olvidaría aquel día; cómo la misma tarde que le anunciaron que se iba a morir, el abuelo la llevó al museo. Cómo trató, en vano, de que la belleza se mantuviera por encima de la muerte. Cómo se esforzó para que mi madre guardara otro recuerdo de aquel día tan desgraciado. Mi madre siempre recordaría aquel gesto del abuelo.

Era la primera vez que entraba en un museo.

Cuarenta y cinco años más tarde, era yo el que entraba al museo. Necesitaba información sobre un cuadro. Seguía el rastro de una obra del pintor Aurelio Arteta como quien se fía de una pista medio borrada, de un modo absolutamente intuitivo. Pero una voz interior me revelaba que ese cuadro era importante, que sería una pieza fundamental en la novela que estaba escribiendo. (2008: p. 12-13)

Bilbao-New York-Bilbao transcurre durante un vuelo entre los aeropuertos de ambas ciudades. Durante ese vuelo, el narrador evoca numerosas historias de tres generaciones de su familia ocurridas a lo largo de un siglo. El fresco se va armando sin seguir un orden cronológico, sino —como son los recuerdos— caprichosamente, a saltos, como piezas de un rompecabezas que se acomodan como por azar desde distintos puntos del tablero hasta que sin saber cómo se completa la figura.

Dice la poeta Rossella Di Paolo en un artículo inédito sobre la novela titulado “Retrato de grupo con autor”:

Una de las originales analogías que se dan en estas páginas es la que nos dice que así como en su cuadro de *Las Meninas* Velásquez elude lo “principal” —es decir que no vemos a los reyes que está pintando sino borrosamente en un espejo y ya corresponde al espectador la tarea de imaginarlos con nitidez— el escritor en este libro sabe que no nos entrega un argumento en el sentido convencional del término (“No pasa nada entre Bilbao y Nueva York”, dice Uribe), lo que nos entrega, en cambio, es la historia de cómo hacer una novela y varias pequeñas historias y reflexiones para que los lectores las hagamos vivir en nuestro interior y las cerremos. En otras palabras, lo que vemos en *Las Meninas* es a Velásquez pintado el cuadro; lo que vemos en el libro de Kirmen es a Kirmen escribiéndolo (y escribiéndolo para saber quién es, de qué afectos viene —abuelos, padres— y a qué afectos se encamina —la mujer, el hijo).

He allí el sentido metaficcional de *Bilbao-New York-Bilbao*: la historia trata sobre la escritura de una novela. Es un enfoque muy acorde con estos tiempos posmodernos que desconocen o se alejan de los llamados “grandes relatos”, y que en su lugar echan mano de pequeñas piezas o fragmentos que cobran sentido o se integran en una totalidad o funcionan como novela por el hecho de estar conectados por un único registro verbal o por una sola intención, que se enuncia en el mismo texto narrativo.

Finalmente, hay otra manera más sutil, pero igualmente efectiva, en que la ficción “habla” de la ficción misma: poniéndola en evidencia y revelando los propios mecanismos narratológicos de su construcción. Un ejemplo de ello es este trozo de la ambiciosa novela de Miguel Gutiérrez *La violencia del tiempo*, en la que el narrador, mediante recursos lexicales, revela el truco de la descripción literaria:

Y lo que va a suceder sucederá en este pequeño pueblo ubicado debajo de la línea equinoccial, en la zona ardiente del globo, a tantos y tantos grados de latitud y longitud, circundado por arenales (pardos los arenales, blancos y lunares los médanos) y flanqueado, tras las deleznables y eternas murallas de arena, por el norte por el ya invocado Chira, por el sur por el Tablazo, amarillento y gredoso, y por occidente (no contamos los vastos arenales del levante) por el Pacífico, agrio y tibio y cuyo olor a placenta traído por las sediciosas virazones del atardecer y la noche y la primera madrugada lame los arenales y las calles del pueblo y penetra en

nuestras casas y en nuestra boca y en nuestros huesos y en nuestros ojos. Pero no nos adelantemos que ya llegará el momento de describir la tierra de mis dichas y amargores, la tierra de los míos. Confirmamos al cielo un color azul, más celeste que ultramarino y pongamos sobre este mismo cielo unas pocas nubes, no de aquellas coposas, blanquísimas o aborascadas y densas, sino de aquellas hilachientas y febles, pero no obstante estáticas, yertas, por la quietud de la mañana canicular. (1991: p. 299)

“Confirmamos al cielo un color azul...”. El narrador hace cómplice al lector de la construcción del escenario literario. Casi se autorretrata en el acto de escribir la novela. Le revela y le hace patente el procedimiento secreto para el montaje de una ficción, o al menos de uno de sus aspectos, que en este caso es el escenario o telón de fondo en donde se precipitará una acción dramática. De esta manera, se rompe también el pacto realista y la novela adquiere una dimensión autorreflexiva en donde se revelan aspectos del arte de narrar.

1.4. La metaficción en la novela peruana

La novela peruana no es ajena al empleo de procedimientos metaficcionales. Aparte de la ya citada obra de Miguel Gutiérrez *La violencia del tiempo*, un puñado de ficciones nacionales de distintos periodos destacan por incluir también dentro de sí mismas otra novela u obra literaria, o también una reflexión, comentario o discurso sobre su propio procedimiento discursivo o constructivo, o sobre la literatura o la novela en sí misma.

Las dos metanovelas peruanas más destacadas son, tal vez, *La piedra en el agua*, de Harry Beleván, e *Historia de Mayta*, de Mario Vargas Llosa. En la primera, publicada en 1977, una mujer y su hija llegan a vivir a una casa donde antes ha vivido un escritor de novelas de misterio. Una de sus novelas es encontrada por la madre en la biblioteca de la casa. Se titula *El secreto del cuarto cerrado* y está dedicada, inexplicablemente, a la hija. Al tiempo que la madre lee esta novela que está dentro de la novela, lo que ocurre en ella comienza a ocurrir y a filtrarse también en la realidad de

la novela-marco. Por si este recurso típica y contundentemente metaficcional no fuera suficiente, el amante de la hija, que es profesor de literatura, a lo largo de *La piedra en el agua* teoriza y teje diversos comentarios acerca de la literatura y sus caminos.

Por su parte, en *Historia de Mayta*, publicada en 1983, un narrador-escritor que reside en Barranco y que trota todas las mañanas por el malecón del distrito relata sus peripecias para reconstruir la vida de Alejandro Mayta, protagonista, dentro de la novela, de la primera intentona guerrillera en los Andes peruanos, historia que también es un eje central de la novela. Con este fin, busca a diversas personas que conocieron a Mayta para que le den su testimonio y aporten datos sobre él. De esta manera, *Historia de Mayta* incluye la narración de su propio procedimiento constructivo, es decir, se refiere a sí misma como procedimiento de escritura, con el resultado final de cuestionar el habitual orden literario entre realidad y ficción. Es decir, para poner en duda el entramado narrativo realista.

Sin embargo, *La piedra en el agua* e *Historia de Mayta* no son las primeras obras peruanas que incluyen procedimientos metaficcionales. En rigor, *La casa de cartón*, de Martín Adán, es la primera que lo hace al incorporar, por un lado, salpicadas en sus páginas, un conjunto de afirmaciones y juicios de valor (algunos de ellos achacables al personaje “Ramón”) acerca de la escritura y de la literatura en general y, por el otro, un texto secundario (dentro del texto marco) como los célebres *Poemas Underwood*, atribuibles sin duda a “Ramón”.

Asimismo, en *La ciudad y los perros*, Vargas Llosa ya tantea un procedimiento metaficcional al incluir con cierto detalle el trabajo del cadete miraflorino Alberto como escritor de novelitas eróticas, las cuales vende a sus compañeros de la escuela militar. *La ciudad y los perros* no solo incluye las circunstancias en las que Alberto compone esas novelas, sino también los títulos de dos de ellas, *Los placeres de Eleodora* y *Los*

vicios de la carne, e incluso las líneas iniciales de la primera, que son leídas en voz alta por el cadete Vallano: “Tenía las piernas gordas, blancas y sin pelos. Eran ricas y daba ganas de morderlas”. (2012: p. 163)

Ximena de dos caminos, de Laura Riesco, es otra novela peruana que apela a la metaficción al describir o narrar el proceso constructivo de un relato que posiblemente termina siendo el texto de la propia novela *Ximena de dos caminos*. En el último capítulo de la misma, la niña curiosa y atenta que es la protagonista está sentada a la mesa del comedor y, lápiz en mano, frente al papel en blanco, se esfuerza por convertir en escritura los relatos orales (el mundo que se ha impuesto preservar a su manera) que ha escuchado en el mundo serrano en el que ha crecido, y que la han marcado para siempre. El último párrafo encierra la clave de la novela:

Entonces Ximena toma entre los dedos el lápiz y contempla el papel blanco que inmóvil y en espera resalta contra la madera oscura de la mesa. Las rayas ligeramente azules la reclaman y ella comprende que no puede evadirse, que tiene que continuar y se concentra en la forma imperturbable de la próxima letra. Se agacha y se distancia de todo lo que la rodea, se agacha para volcarse en los signos que el difícil silabeo le dicta, borra, para volver a empezar. Y mientras Ximena se ausenta, las palabras, en su ir y venir de la vida a la muerte, de la muerte a la vida, van fijándose y llenando su primera página. (1994: p. 235-236)

Otra novela peruana que se asoma a lo metafictional, pese a que no está esencialmente construida o estructurada desde esta perspectiva, es *Los eunucos inmortales*, de Oswaldo Reinoso. Historia ambientada en Pekín, en la víspera de la masacre de estudiantes en la Plaza Tienanmén, está narrada por un escritor peruano que reside en el Hotel de la Amistad de la capital china. En alguna de las primeras páginas, este narrador, sentado en uno de los parques del hotel, desnuda también, sumariamente, los procedimientos constructivos de la novela:

Siempre he pensado que si alguna vez me decido a escribir una novela sobre mi estadía en China, comenzaría con la más rancia técnica de la novela tradicional, describiendo lo que los profesores de taller de

narrativa llaman el eje principal de los acontecimientos, en este caso el hotel. (1995: p. 16-17)

En cambio, Jeremías Gamboa, en su reciente novela *Contarlo todo*, sí se inclina desde la primera página por una perspectiva metaficcional, pues desvela con detalle el procedimiento discursivo o constructivo en el que está inmerso, y del que es parte, para escribir un libro, así como un conjunto de valoraciones estéticas acerca de lo que quiere escribir, es decir, sobre la literatura o la novela en sí misma:

Desde hace mucho tiempo he intentado infructuosamente de convertirme en alguien que escribe un libro o he intentado vivir como alguien que escribe uno o como creía que tendría que vivir alguien que lo hiciera, pero durante más de diez años no he escrito una sola línea que me gustara. Hasta hoy. Ahora hay un tibio sol afuera, es setiembre, es miércoles, y yo estoy en Santa Anita, vestido con una camiseta cualquiera y en short, en sandalias. Y ahora, recién salido de la ducha, me doy cuenta perfectamente de que esto es, al fin, el inicio de algo, o de todo, la llegada del día preciso para que algo así sucediera, para contarlo todo. El libro que se ha abierto hace unos segundos en mi cerebro y se ha alineado perfectamente en mi cabeza y en mis vísceras... Que ya tiene título, dedicatoria y epígrafe, también sus dos primeros párrafos, y que se narra a sí mismo. Él solo. A pesar de mí.

Entonces resulta que todo era así. Consiste simplemente en colocar sobre la pantalla que me llamo Gabriel Lisboa y que no se trata de un nombre parecido al mío o de un álgter ego producto de la combinación de nombres y apellidos de otros personajes que me gustaron de otros libros y que significan algo especial para mí. (2013: p.15-16)

El corpus metaficcional peruano no se agota, por supuesto, en estas novelas. Pero las mencionadas son las más notorias.

En los próximos capítulos se analizarán los elementos constitutivos del discurso metaficcional y su concreción práctica y estructural en el texto mismo de la obra, así como las estrategias seguidas en la redacción de mi novela *Último verano en Colán* en materia metaficcional.

Capítulo 2

El discurso metaficcional en *Último verano en Colán*

2.1. Estrategias y contenidos metaficcionales

Como detallé en el capítulo previo, en el ámbito de la literatura se pueden establecer por lo menos tres tipos de estrategias o de contenidos metaficcionales: 1) cuando la literatura toma como tema su procedimiento o su traza para contar una historia, 2) cuando la literatura habla de sí misma y 3) cuando la literatura incluye dentro de ella otra obra literaria. Sin embargo, esta categorización no siempre puede mantener con nitidez sus fronteras, puesto que en las obras literarias y novelas con procedimientos metaficcionales pueden manifestarse, entreteljadas, las tres estrategias mencionadas.

Ejemplo del primer tipo de procedimiento metaficcional es un poema de Antonio Cisneros (2003), “De vuelta a la casona (papá y mamá”):

De vuelta a la casona (papá y mamá) junto al agua terrosa del buen
[Meno.
La temporada de playa (paseos por el bosque de la orilla) había
[comenzado.
Mientras yo, en mi retiro obligatorio, refunfuñaba desolado y subido
[de peso. Gracias a Dios,
una muchacha bellísima (a cuarenta pies de mi ventana) se detuvo
[por instante exacto.
Pude así escribir un poema sobre la eternidad. Aproveché algo del
[sol y los sauces llorones del paisaje.
Las moras las eliminé por cosas de la rima. Agregué un pino y un par
[de pastores. (2003: p. 143)

Aquí la voz del “yo poético” concluye describiendo la forma como el poeta convierte una experiencia en un poema. Tal parece su principal intención, pero también incorpora otras dimensiones, puesto que el poema es una declaración de principios de cierto arte poético que sin duda fue caro a Cisneros. Es decir, puede funcionar tanto como breve manifiesto respecto de lo que la poesía es para el poeta, así como también como vehículo para convertir cualquier experiencia en arte. Finalmente, el poema

incluye, además, una historia dentro de otra: Lo que empieza siendo la confesión de un retiro que asume la forma de un reposo, quizá una curación, termina convertido en la historia de lo que el poeta hace mientras se cura: escribir un poema “sobre la eternidad” que una imagen apacible le revela durante su forzoso retiro.

De modo que, en este caso, vemos entremezclados y superpuestos los tres niveles establecidos, pero, a mi parecer, con el predominio de uno: el avatar técnico convertido en tema literario. Esto nos lleva, entonces, a subrayar que más que haber un solo procedimiento metafictional en las obras de este tipo, lo que suele ocurrir es una combinación de los tres procedimientos, pero con el predominio de uno.

El *Quijote* es también, por supuesto, un rico repertorio de ejercicios metafictionales de diverso tipo. Según el pasaje de la historia en el que nos encontremos, la obra maestra del idioma revelará su mayor afinidad con uno de los tres niveles o procedimientos identificados previamente. El siguiente fragmento de un texto de Vargas Llosa, por ejemplo, desvela el procedimiento de la obra literaria que habla de otra obra incluida en aquella:

El hecho más notable y sorprendente del tiempo narrativo es que muchos personajes de la Segunda parte de Don Quijote de la Mancha, como es el caso de los duques, han leído la Primera. Así nos enteramos de que existe otra realidad, otros tiempos, ajenos al novelesco, al de la ficción, en los que el Quijote y Sancho Panza existen como personajes de un libro, en lectores que están, algunos dentro, y otros, “fuera” de la historia, como es el caso de nosotros, los lectores de la actualidad. (Cervantes, 2004, p. XXV)

Aunque más complejos, estos fragmentos, con toda su riqueza y complejidad, no han opacado la fama del que quizá sea el episodio más famoso en relación con la historia que encaja en otra historia: el relato del curioso impertinente:

—Esperad, que quiero ver qué papeles son esos que de tan buena letra están escritos.

Sacolos el huésped, y, dándoselos a leer, vio hasta obra de ocho pliegos escritos de mano, y al principio tenían un título grande que decía: Novela del Curioso impertinente. Leyó el cura para sí tres o cuatro renglones y dijo:

—Cierto que no me parece mal el título de esta novela, y que me viene voluntad de leella toda.

A lo que respondió el ventero:

—Pues bien puede leella su reverencia, porque le hago saber que algunos huéspedes que aquí la han leído les ha contentado mucho, y me la han pedido con muchas veras; mas yo no se la he querido dar, pensando volvérsela a quien aquí dejó esta maleta olvidada con estos libros y esos papeles, que bien puede ser que vuelva su dueño por aquí algún tiempo, y aunque sé que me han de hacer falta los libros, a fe que se los he de volver, que, aunque ventero, todavía soy cristiano. (2004: 325-326)

Cabe decir además que, si bien puede que la historia del curioso impertinente sea la más ingeniosa y quizá recordada, el más célebre pasaje metaficcional creado por Cervantes tal vez sea el de la expurgación de la biblioteca del hidalgo llevada a cabo por el cura y el barbero en el capítulo VI:

Causó risa al licenciado la simplicidad del ama y mandó al barbero que le fuese dando de aquellos libros de uno en uno, para ver de qué trataban, pues podía ser hallar algunos que no mereciesen castigo de fuego.

—No —dijo la sobrina—, no hay para qué perdonar a ninguno, porque todos han sido los dañadores; mejor será arrojállos por la ventana al patio y hacer un rimero de ellos y pegarles fuego; y, si no, llevarlos al corral, y allí se hará la hoguera, y no ofenderá el humo.

Lo mismo dijo el ama: tal era la gana que las dos tenían de la muerte de aquellos inocentes; más el cura no vino en ello sin primero leer siquiera los títulos. Y el primero que maese Nicolás le dio en las manos fue *Los cuatro de Amadís de Gaula*, y dijo el cura:

—Parece cosa de misterio ésta, porque, según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen de éste; y, así, me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos sin excusa condenar al fuego.

—No, señor —dijo el barbero—, que también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar. (2004: p. 61)

Pero este pasaje guarda una sorpresa entre líneas, pues si bien su propósito funcional en la novela es dar cuenta del origen y fuente de los extravíos del Quijote, es al mismo tiempo una reflexión acerca del lugar que ocupa cada obra en relación con determinada tradición literaria.

Más de cuatro siglos después de que Cervantes inaugurara la novela moderna y,

con ello, el lenguaje perdiera su inocencia —pues descubrió que cuando el lenguaje habla sobre sí mismo corre el serio riesgo de perderse—, los norteamericanos Paul Auster y Philip Roth han llevado, por caminos en algunos puntos distintos, el lenguaje metaficcional a sus extremos.

Lo que Auster —confeso y ferviente admirador de *Don Quijote*— empieza como un juego, apenas un guiño, en su primera novela, fue llevado a sus últimas consecuencias veinte años después. Me refiero a que, en *Ciudad de cristal* (publicada en 1985), su protagonista, Daniel Quinn, abandona su cómoda posición como reputado escritor de novelas policiales para convertirse en el protagonista de una cuando decide apropiarse de la identidad de un detective llamado Paul Auster: un Paul Auster incluido como personaje en *Ciudad de cristal*, que también es escritor pero que no es el Paul Auster autor.

Veinte años después, en *Viajes por el Scriptorium* (publicada en 2006), Mr. Blank, un viejo escritor vaciado de ideas, como su nombre lo delata, es visitado por los personajes de sus ficciones: algunos de ellos, derrotados por la vida, castigan a su “creador” recluyéndolo en un mundo ficticio; otros, más bien agradecidos, se ocupan de él. Como parte del extremo y radical juego metaficcional, tales personajes son los de las anteriores novelas del propio Auster.

Roth, por su parte, al final de *Zuckerman desencadenado*, ofrece las consecuencias de jugar a suplantar la realidad con la literatura, cuando su álter ego va en busca de los lugares donde vivió que posteriormente convirtió en materia de sus ficciones y se da con un vecino del lugar, hosco y ajeno:

—¿Quién diablos es usted? —preguntó.

—Nadie —le contesto Zuckerman, y ahí quedó la cosa. Ya no eres el hijo de nadie, ya no eres el marido de ninguna buena esposa, ya no eres el hermano de tu hermano, y ya no procedes de ninguna parte, tampoco. (2007: p. 287)

Esta novela de Roth representa muy bien la obra que reúne los tres niveles metaficcionales, con el claro predominio de uno y la velada presencia de los otros dos, un solapamiento enriquecedor en términos artísticos, pero al costo de diluir los límites trazados entre tales niveles.

En primer lugar, *Zuckerman desencadenado* es la historia de un escritor que cambia para siempre de fortuna con su primer éxito literario, la lasciva novela *Carnovsky*:

Está tomándose un café, algo más tarde, aquella misma mañana, en un bar que había a la vuelta del edificio donde tenía su oficina el especialista en inversiones —estudiando, por primera vez en su vida, la sección de negocios del periódico matutino—, cuando se le acercó muy sonriente una mujer de edad madura, diciéndole que tras haber leído lo que decía de su liberación sexual en *Carnovsky*, ahora se sentía ella mucho menos “reprimida”. En banco de la Plaza Rockefeller, el melenudo guardia de seguridad le preguntó, en un susurro, si podía tocar el abrigo del señor Zuckerman: quería contárselo aquella noche a su mujer, cuando volviera a casa. Mientras cruzaba el parque, una joven madre del East Side, bien vestida, que iba paseando con su bebé y su perro, se le cruzó en el camino y le dijo:

—Usted necesita amor y lo necesita todo el tiempo. Lo compadezco. (2007: p. 141)

Todo, pues, le sucede en esta novela a Zuckerman por haber escrito *Carnovsky*, y su aguda y detallada crónica será motivo para ir de la ficción a la realidad (asumiendo que la así llamada realidad real es aquí el espacio del narrador, no el del autor). Sin embargo, será inevitable en sus páginas reflexionar sobre la literatura en sí misma, no solo en relación con su procedencia, propósitos y fines, sino respecto de los estrechos lazos entre ficción y realidad. A continuación este fragmento detalla la particular aflicción de Zuckerman luego de la muerte de su madre:

Cuantísimo sentimiento. Se preguntó si no sería solo para compensar el daño que, según decían, le había hecho él con el retrato de la madre en *Carnovsky*, si no sería ese el origen de todos esos tiernos recuerdos que le reblandecían el ánimo mientras regaba las plantas de su madre. Se preguntó si el propio hecho de regar las plantas no sería también algo forzado, artificial, una especie de toque Broadway autocomplaciente, tan

traído por los pelos como sus lágrimas al oír las melodías preferidas de su madre, tan *kitsch*. ¿Es esto lo que escribir ha hecho conmigo? Tanta introspección, tanto explotar mis propios recursos, y ahora ni siquiera se me permite aceptar, sin más, la conmoción por la muerte de mi madre. Ni siquiera cuando lloro puedo estar seguro de lo que hay. (2007: p. 329)

Y aunque menos obvia, hay una referencia más, con la cual terminamos por agotar los niveles metaficcionales, aquella vinculada al propio procedimiento discursivo o constructivo que pone en marcha la literatura. Sin embargo, no encontramos aquí el detalle técnico revelado líneas arriba al modo que lo hace Cisneros. No. El abordaje aquí se produce entre líneas. Es decir, en virtud del juego especular que enfrenta al autor con su obra en el contexto de una ficción, comprendemos cómo procede un escritor para hacer crear sus mundos paralelos. En el párrafo arriba citado, si bien Roth no menciona cómo hizo, acomodando una palabra al lado de otra, para apropiarse de su propia biografía para hacer su novela, nos permite suponer los aspectos sensibles de la figura de su madre que fueron transfigurados para acabar en una ficción.

En resumen, *Zuckerman encadenado* es, básicamente, una novela con predominio de la instancia que hace de un libro dentro de ella su objeto, y en el camino se da maña para dar cuenta, si no de la literatura, sí acerca de lo que su autor cree que debiera ser.

A continuación referiré cómo funcionan estos tres elementos constitutivos generales del discurso metafictional en mi propia novela *Último verano en Colán*, objeto de esta tesina.

2.2. Una novela que habla de otra novela

Mi novela *Último verano en Colán* comienza con las tribulaciones de un escritor para publicar una novela en la cual —el lector lo sabrá pronto— ha puesto todo de sí y casi ha dejado la piel. El primer capítulo de *Último verano en Colán* (UVC a partir de ahora) se titula “Lima, Ohio”, exactamente igual que la novela que mi personaje-escritor

Federico Costaguta pretende publicar.

En este primer capítulo, el personaje Federico Costaguta relata en primera persona y en pretérito indefinido del indicativo su encuentro con el jefe de la gran editorial limeña que, según todos sus indicios y expectativas, va a publicar su novela, titulada, como ya se ha dicho, *Lima, Ohio*. Sin embargo, a los ojos del editor, algo no está bien en la obra. Desde el lado opuesto del escritorio, le reitera a un apesadumbrado Costaguta el interés de la editorial en publicar de inmediato la obra, pero acto seguido le plantea una reforma radical y urgente del texto.

Desde las primeras líneas, pues, *UVC* se posiciona en el nivel metaficcional en el que una novela habla de otra novela, titulada *Lima, Ohio*. El narrador-personaje de *UVC*, Federico Costaguta, ha escrito esta novela, y en el primer capítulo de aquella relata la difícil y desventurada conversación con el editor interesado en publicarla.

Sin embargo, en este primer capítulo hay algo más, otro tipo de procedimiento metaficcional. El editor se rinde ante el talento del escritor, pero, editor al fin, expone sus reparos a la trenza que ha tejido Costaguta (para componer su novela) con dos materias temáticas y narrativas sin duda relacionadas entre sí, pero esencialmente distintas: por un lado, el viaje y las inesperadas vicisitudes del protagonista de *Lima, Ohio* en esta ignota ciudad de América del Norte; y por el otro lado, la viva y conflictiva interioridad del narrador-personaje de esta segunda novela, cuya conciencia recoge en silencio, a manera de introspección, en paralelo con su aventura en Estados Unidos, su indomable nostalgia por una muchacha australiana a la que ha conocido en China y con quien ha mantenido en el pasado una relación amorosa que, según confesión propia, le ha cambiado la vida.

El editor le propone a Costaguta, casi le exige como condición para la publicación de *Lima, Ohio*, que elimine este segundo componente narrativo, con el fin

de que lo que para el artista es una incomparable emoción, una honda experiencia, acaso un destino, se convierta en un producto más fácil de leer, es decir, más comercial, en el incierto territorio en que el arte debe —tiene que— transformarse en mercancía. Para el joven editor, la cuestión es simple: hay que empezar a cortar, a reducir, a conferir ritmo y velocidad al texto para que el lector, el comprador, el cliente finalmente, sea un consumidor satisfecho.

Por el contrario, para Costaguta la alternativa es un asunto de vida o muerte, pues involucra no solo sus convicciones acerca del arte de escribir novelas, sino sus propias e íntimas motivaciones para haber emprendido su ambicioso proyecto novelesco: un homenaje literario a esa joven australiana, llamada Amanda Dutton, con quien se cruzó en Pekín y lo marcó para siempre.

Este contraste de opiniones y puntos de vista entre editor y escritor acerca de lo que debe ser una novela, contraste abordado y explicitado no solo en el diálogo que ambos sostienen en la oficina del primero, sino también en las silenciosas reflexiones del segundo tejidas en el mismo momento en que intercambian sus puntos de vista, le agregan otra dimensión a *UVC*, y la posicionan asimismo en ese otro nivel metaficcional en el que una obra literaria reflexiona o elabora un discurso sobre su propio procedimiento discursivo o constructivo, y también sobre la literatura como expresión artística, es decir, sobre la literatura en sí misma.

La conversación con el editor no termina bien, y Federico Costaguta abandona sin despedirse, manuscrito en mano, el edificio de la editorial.

En la siguiente secuencia del primer capítulo de *UVC*, Costaguta se dirige en un taxi hasta su propia oficina, en donde se aísla en su cubículo y se sienta a leer el arranque de su manuscrito, cuyas primeras líneas son ofrecidas al lector apelando a las cursivas. Esta intertextualidad, marcada por la tipografía, le confiere más realidad e

independencia a la novela de Costaguta, la hace más visible y confirma su existencia. Al mismo tiempo, permite que el lector de *UVC* advierta las características formales básicas de *Lima, Ohio* (también un narrador en primera persona, por ejemplo) y se asome asimismo a la incierta alma del narrador-personaje de esta. Y en tercer lugar, facilita que *su* autor Federico Costaguta narre una secuencia de su obra con sus propias palabras: la llegada del héroe de *Lima, Ohio* a esta ciudad norteamericana y su incursión en un hotel regentado por indios, quienes le hacen recordar a otros indios a quienes había conocido en Pekín. Este recuento de la trama de su propia novela conduce a que Costaguta reflexione sobre el modo en que ha construido su historia, en especial a su personaje, como si quisiera hacer un postrero ajuste de cuentas con las opiniones y puntos de vista del editor y sus propósitos de reducir al mínimo las múltiples dimensiones de su padecimiento espiritual.

Momentos después, en la tercera y última secuencia del primer capítulo de *UVC*, su protagonista y narrador, es decir, Federico Costaguta, manuscrito bajo el brazo, abandona su oficina y se dirige en taxi a La Punta, balneario que, al parecer, en otras ocasiones igual de sombrías y frustrantes también ha acogido su desazón y su derrota. Allí vuelve a revisar con atención el manuscrito y a reflexionar sobre su composición, y poco a poco el relato de su deriva por el balneario da paso a la minuciosa narración de lo que le acontece a su héroe en las páginas de *Lima, Ohio*, es decir, dentro de la novela que él ha escrito.

Esta tercera secuencia del primer capítulo es crucial, pues, en términos de la historia que yo como escritor quiero contar, sugiere o plantea una identidad o coincidencia entre los pesares de los protagonistas de ambas novelas, es decir, del Federico Costaguta de *UVC* y del héroe de la novela de la que esta habla en el primer capítulo, es decir, de *Lima, Ohio*.

En el capítulo final de esta tesis me referiré a esta coincidencia o identidad de personajes e historias, objetivo esencial de mi proyecto creativo y novelístico, y me referiré también a la manera como la metaficción apuntala y contribuye a dicho objetivo. Sin embargo, debo adelantar en esta parte que uno de mis objetivos centrales al escribir *UVC* fue superponer, por un lado, la “realidad” que la novela va mostrando a través de los avatares de sus personajes con, por el otro, las distintas “ficciones” literarias que estos van mencionando o mostrando a lo largo de la novela. Lo que busco con este recurso es sembrar una creciente confusión acerca de en cuál de ambos niveles se ubica *UVC* a lo largo de sus sucesivos capítulos.

Por esta razón, en esta línea de composición, el primer capítulo de *UVC* se cierra con un aparente regreso al manuscrito de Costaguta, *Lima, Ohio*. Aparente, porque ya no es posible saber si este está recordando aquellos trances de su vida, sobre todo de su vida en Pekín, que fueron la materia o el insumo de su ficción, o si nos ha introducido sin aviso en su novela y, por lo tanto, lo narrado pertenece a su personaje.

2.3. Procedimientos metaficcionales en *Último verano en Colán*

Si alguien hiciera la consabida pregunta: ¿de qué trata el capítulo primero de mi novela *UVC*?, la respuesta, de ser obligatoriamente corta, no tendría que pasar de hablar sobre la decepción de un escritor al ver puesta la integridad estética de su obra al servicio de intereses comerciales, por muy comprensibles y razonables que fueran.

Sin embargo, más allá de lo estrictamente lineal y argumental, este capítulo primero, “Lima, Ohio”, es una variada muestra de las diferentes posibilidades que ofrece la metaficción como opción estética y literaria. Aquí sin duda predomina, como ya se ha dicho, la referencia a una obra literaria —la novela de Federico Costaguta *Lima, Ohio*— incluida en la obra literaria principal y que es una pieza clave

movilizadora de la acción. Pero en el camino también hay reflexión sobre cómo se ejerce en la práctica el oficio narrativo, lo cual inevitablemente conduce a especular sobre lo que la literatura es o al menos se propone ser. Los tres niveles están presentes, todos con nitidez.

La inserción de una obra literaria ficticia en la novela principal está planteada desde el título del primer capítulo. *Lima, Ohio* es la novela que Federico Costaguta espera publicar pronto con una editorial de prestigio que aparentemente ha lanzado con éxito a otros autores noveles. Desde la primera línea, el capítulo introduce al lector en el encuentro decisivo entre el editor y el autor. Las alusiones a *Lima, Ohio* son diversas, van de lo valorativo a lo puramente enunciativo, y atraviesan todo el capítulo:

Tu historia es absolutamente original, muy imaginativa y llena de giros. Eso les va a encantar a los lectores. Desde el título, *Lima, Ohio*, hasta el desenlace, te aseguro que va a causar sensación. Va a funcionar muy bien. Pero hay que concentrarse en esa línea del relato y podar todo lo que se desvíe de esa historia principal. (Anexo: p. 86)

El trozo anterior es parte de una intervención del editor en el tenso diálogo con Federico Costaguta. Este, que narra el primer capítulo de *Último verano en Colán* en primera persona, le cede en varios momentos la palabra al editor, y a través de estas intervenciones ajenas el lector se va enterando de esta otra novela objeto del primer capítulo y titulada “Lima, Ohio”.

En otras partes del capítulo, es el propio narrador Costaguta quien se ocupa con detalle de su novela:

Apenas me quedé solo, me quité el saco y abrí el manuscrito en la primera página. Las manos me temblaban un poco debido a la tensión, y una fuerza de la que no podía sustraerme me oprimía el pecho y me producía un malestar generalizado. Comencé a leer el texto como si se tratara de una historia escrita por otra persona:

Me habían dicho que sus calles eran apacibles y que su nombre era un tributo a la lejana ciudad de Sudamérica que durante la última epidemia de malaria la había proveído de quinina...

Allí estaba mi personaje, desubicado y vacío, dando sus primeros

pasos en una ciudad de escaso movimiento llamada también Lima. Sin un fin preciso, acababa de arribar a la terminal de autobuses tras un viaje de tres horas desde Detroit. La narración era clara y avanzaba sin tropiezos. Un taxi conducido por una mujer, solicitado por teléfono desde la misma terminal, lo dejaba en un hotel administrado por una pareja de esposos indios, quienes le informaban en el acto, con un gesto casi hostil, que no había habitaciones disponibles. Él les pedía información sobre otros hoteles en el área y los dos se encogían de hombros y se mantenían imperturbables. La apariencia de ambos y el sari que vestía la mujer, de colores que alguna vez habían sido muy vivos, le hacían recordar al héroe, como un relámpago, la sutil elegancia y la calidez sin límites de la señora Rudraraju, a quien había conocido años antes en el Hotel de la Amistad de Pekín. Ella y su esposo solían invitarle una ensalada de pepinillos y tomates llamada *kachumber*, gesto que él retribuía, cuando volvía de vacaciones del Perú, con una fuente de carapulcra adornada con cuartos de huevos duros. (Anexo: p. 90)

En este caso, mi objetivo de contar paralelamente dos historias, la de Federico Costaguta y la que este ha escrito sobre un sujeto que ha recalado en una ciudad de Ohio llamada Lima, se realiza mediante el tránsito de la primera persona a la tercera y del pretérito indefinido del indicativo (“Apenas me quedé solo, me quité el saco y abrí el manuscrito...”) al pretérito imperfecto (“Allí estaba mi personaje, desubicado y vacío, dando sus primeros pasos en una ciudad de escaso movimiento llamada también Lima. Sin un fin preciso, acababa de arribar a la terminal de autobuses tras un viaje de tres horas desde Detroit. La narración era clara y avanzaba”). Ello me permite tomar distancia del relato incluido y llevar al lector a una lectura que solo al final advertirá que es diferenciada.

Una vez que el lector entra al juego de las historias paralelas, resulta mucho menos complicado pasar de una a otra. Por lo tanto, las marcas de tránsito se hacen cada vez menos necesarias:

Retrocedí varias páginas en busca del capítulo en el que mi personaje se escabullía del club y corría con desesperación hasta el hotel en el que se había registrado. Sentía un inocultable entusiasmo por ese capítulo. Era el segmento de la novela que contenía más fantasías e invenciones y, al mismo tiempo, más elementos de mi propia experiencia. El héroe estaba perdido como yo, padecía como yo, echaba de menos a alguien, al igual que yo. Entraba a su habitación a tropezones y se movía muy nervioso de

un lado para otro. Transpiraba y temblaba. Sabía que solo tenía unos cuantos minutos para tomar sus pertenencias y salir disparado hacia cualquier parte. No había ningún ruido a esa hora de la madrugada, ni siquiera en la calle. Se cercioró de que su pasaporte estuviera en su lugar. En seguida pensó en lo que le diría al encargado del hotel al pasar delante del mostrador. Por suerte, lo habían obligado a abonar la primera noche por adelantado y eso le daba la libertad de marcharse cuando se le antojara. Iba a hacerlo, pero en el momento en que se disponía a partir, lo sobresaltaron con violencia dos golpecillos en la puerta. Volvieron a repetirse mientras el corazón se le paralizaba y sus pulmones dejaban de funcionar.

—*Señor* —susurró alguien del otro lado de la puerta—. *Señor peruano...*

Era la muchacha que había conocido en el club; se esforzaba por pronunciar algunas palabras en español. Él se mantuvo inmóvil, los músculos paralizados por el pánico. ¿Qué hacía allí? ¿Para qué lo había seguido? ¿Acaso para agradecerle? Pensó por un instante que esa era una posibilidad. Después de todo, él no se habría visto involucrado en esa imprevisible pesadilla si es que una hora antes no hubiera intervenido en esa riña para defenderla. Sin embargo, no sabía nada de ella y también era posible que los hombres que lo habían golpeado en el club la estuvieran usando como señuelo. Volvió a oír las mismas palabras y la misma voz, y en seguida dos o tres frases más en inglés, anhelantes y urgentes. Cuando estaba a punto de asomarse por la ventana y gritar para pedir auxilio, vio aparecer por debajo de la puerta la punta de su tarjeta de crédito. Recordó de golpe que había olvidado reclamarla luego de que lo forzaran a pagar una abultada cuenta ajena. Ya no quiso pensar más. Simplemente decidió que, dadas las circunstancias, la muchacha solo podía venir como amiga.

Continué leyendo en silencio empinado frente al océano, apoyado contra el muro del rompeolas como si se tratara de un escritorio. Los de la editorial habían escrito MUY BIEN al comienzo de todo ese pasaje, que se extendía a lo largo de varias páginas. También habían garabateado signos de aprobación y comentarios elogiosos en los márgenes. Pero más adelante, luego de que la pareja sorteaba la insidiosa cuadra del hotel y se abalanzaba sobre el primer taxi que aparecía, habían trazado una línea de color rojo y escrito con letras muy grandes: SACAR. La palabra se repetía en las siguientes seis hojas, en las que la narración se aferraba al intrincado pensamiento del protagonista mientras él y la muchacha se marchaban en el taxi. (Anexo: p. 93-94)

En este fragmento, en el primer párrafo, apelando nuevamente al uso del pretérito imperfecto, introduzco las vivencias del protagonista de *Lima, Ohio* narradas por el “autor” Federico Costaguta, para, en un momento determinado, pasar al pretérito indefinido:

Volvieron a repetirse mientras el corazón se le paralizaba y sus pulmones dejaban de funcionar.

—*Señor* —susurró alguien del otro lado de la puerta—. *Señor peruano...* (Anexo: p. 93)

Obedeciendo a ese patrón, en el siguiente párrafo, retomo el pretérito imperfecto para relatar, en la evocación de Costaguta, los vaivenes de su personaje en *Lima, Ohio*; pero antes de eso digo: “Continué leyendo...”, es decir, el pretérito indefinido. En rigor, en esta ida y vuelta, mi elección de los tiempos es correspondiente, simétricamente, con dos de los niveles de este capítulo: el pretérito indefinido para lo que sucede y el pretérito imperfecto para contar lo que sucede, y la distancia entre estos dos grados y cómo salvarla es mi apuesta metaficcional en el capítulo.

En cuanto a la metaficción entendida como una reflexión, comentario o discurso sobre su propio procedimiento discursivo o constructivo, el siguiente fragmento lo aborda sucesivamente, primero para aludir al ritmo, luego a la atmósfera y finalmente a la elección estética de Costaguta —y su respectiva justificación— de dar curso, cuerpo y densidad al perfil psicológico de su personaje:

Leí sin parar las tres primeras páginas y luego me concentré en otros fragmentos escogidos al azar. Sin duda había imperfecciones y líneas por corregir, pero las palabras fluían sin demasiados baches y les daban vida, una tras otra, a las secuencias que trazaban el tortuoso devenir del héroe. La atmósfera, por otra parte, estaba bien construida y se parecía bastante al viento tenue que durante años había estado revoloteando dentro de mi cabeza. Tal vez era posible eliminar, en caso de que me lo pidieran, palabras, asperezas, incluso algunos diálogos sobrecargados. Pero no había ninguna razón para quedarse únicamente con el descenso a los infiernos en el que se veía envuelto el protagonista —consecuencia de una incursión involuntaria en un club nocturno en la primera noche en la ciudad— ni para tirar a la basura el pormenorizado registro de su mundo interior, nebulosa despedazada e inerte que lo había impulsado a emprender aquel incierto viaje a América del Norte. (Anexo: p. 90-91)

Otro ejemplo de este nivel metaficcional es el siguiente párrafo, en el que el editor expone una suerte de arte poética acerca del bien hacer literario, pero a merced del lector:

—El conjunto está muy bien; de eso no hay duda. Ha pasado por dos revisiones, por cuatro ojos. Tu historia es absolutamente original, muy imaginativa y llena de giros. Eso les va a encantar a los lectores. Desde el título, Lima, Ohio, hasta el desenlace, te aseguro que va a causar sensación. Va a funcionar muy bien. Pero hay que concentrarse en esa línea del relato y podar todo lo que se desvíe de esa historia principal. (Anexo: p. 86)

Esta elección de representación de la figura del editor es, por cierto, un lugar común; allí no hay ningún hallazgo a no ser su función contrapuntística, cuyo valor radica, creo yo, en mi propósito de adecuar ese arquetipo, si se quiere, al sentido que tiene el padecer no solo de mi personaje, sino de su creación.

En cuanto a la metaficción entendida como una reflexión, comentario o discurso sobre la literatura en sí misma, el siguiente fragmento revela a mi parecer dos dimensiones acerca de lo que se pretende que la literatura deba ser. Por un lado, las anotaciones manuscritas del editor sobre el impreso revelan, tanto en el laudatorio “MUY BIEN” como en el expeditivo “SACAR”, una apuesta; por el otro, para su autor, a la postre negarse a mutilar la interioridad del personaje revela la apuesta contraria:

Continué leyendo en silencio empinado frente al océano, apoyado contra el muro del rompeolas como si se tratara de un escritorio. Los de la editorial habían escrito MUY BIEN al comienzo de todo ese pasaje, que se extendía a lo largo de varias páginas. También habían garabateado signos de aprobación y comentarios elogiosos en los márgenes. Pero más adelante, luego de que la pareja sorteaba la insidiosa cuadra del hotel y se abalanzaba sobre el primer taxi que aparecía, habían trazado una línea de color rojo y escrito con letras muy grandes: SACAR. La palabra se repetía en las siguientes seis hojas, en las que la narración se aferraba al intrincado pensamiento del protagonista mientras él y la muchacha se marchaban en el taxi. (Anexo: p. 94)

Hay aquí para mí, como narrador, al menos dos aspectos que dan sentido a mi estrategia. El primero, que llamaré superficial, se justifica por el hecho, estructural o formal si se quiere, de poner en disputa dos visiones del hecho literario para dar curso a la acción mediante la representación de un conflicto. El segundo aspecto, de fondo, pero imbricado con el primero, es revelador de mi apuesta personal por lo que creo que debe

ser la literatura.

El siguiente párrafo, que sigue a continuación del consignado previamente, es una suma al mismo tiempo que un remate de lo que acabo de expresar:

Aquella manera superficial de aproximarse a un relato me pareció abominable. Yo estaba más que satisfecho con esa parte. Había logrado convocar un tono que se parecía bastante a mi pesimismo, un tono que en algunos pasajes trasuntaba en forma velada mis sentimientos. (Anexo: p. 94)

En las siguientes páginas continuaré exponiendo la concreción práctica y estructural de los tres tipos de estrategias o de contenidos metaficcionales en los siguientes capítulos de *Último verano en Colán*.

Capítulo 3

Otras historias dentro de la historia-marco

3.1. Un segundo narrador que también escribe novelas

En el segundo capítulo de *UVC*, titulado “El Guerrero Tallán”, otro narrador-personaje, distinto de Federico Costaguta, toma la posta y se hace cargo de contar la historia. Se llama Dante Guerrero y, al igual que aquel, también narra su historia en primera persona y en tiempo pasado del indicativo, alternando el imperfecto con el indefinido. El cambiante trance del primer narrador-personaje, Federico Costaguta, en los días en que aguarda una respuesta acerca de la publicación de su novela, vuelve a ser un componente central de este segundo capítulo de *UVC*. Sin embargo, aquí Costaguta es observado y expuesto (“contado”) desde la óptica de este segundo narrador, Guerrero, quien es experto en comunicación estratégica y se ha relacionado con el “autor” de *Lima, Ohio* por razones de trabajo:

Él era subgerente de relaciones corporativas en un laboratorio al que mi oficina asesoraba en asuntos de comunicación. Yo me reunía con su jefe una o dos veces al mes —igual que con otros clientes que también estaban a mi cargo— cuando los negocios del laboratorio fluían sin tropiezos, y varias veces al día cuando sobrevenía una crisis. Él solía acompañar al gerente a esas reuniones y a veces le alcanzaba disciplinadamente papeles, recortes, cuadros, o apuntaba en voz alta algún dato faltante, pero nunca abría la boca por más de unos pocos segundos. Era discreto y daba la impresión de estar muy compenetrado con su trabajo. Yo suponía que su especialidad eran los negocios, o a lo mejor las leyes, y nunca habría cruzado palabra con él si no hubiera sido porque en una de esas ocasiones, en plena guerra contra un laboratorio rival que pretendía desplazar uno de sus fármacos de los hospitales públicos, su jefe le encargó que trabajara conmigo en la preparación de unas notas de prensa que debíamos difundir aquella misma tarde. (Anexo: p. 98)

Guerrero, sin embargo, tiene suficiente densidad y personalidad como para convertirse también en el protagonista de *UVC*, pues, aunque habla desde el comienzo del capítulo acerca de Costaguta, no se limita a ello, sino que lleva su relato hacia su

propia vida e interioridad, interioridad donde se agazapa un sordo conflicto entre su demandante y a veces turbio trabajo cotidiano y su deseo de dedicarse a la creación literaria, más precisamente, a la escritura de novelas.

En la primera secuencia de este segundo capítulo de *UVC*, Dante Guerrero narra el modo como conoce a Costaguta. Ocurre debido a que ambos están involucrados en el mismo conflicto corporativo, Guerrero como asesor en comunicaciones y Costaguta como funcionario de relaciones corporativas del laboratorio al que la agencia del primero asesora. En su primer y revelador almuerzo de trabajo, terminan descubriendo similares intereses, sueños e incluso frustraciones en relación con la literatura. Costaguta revela a Guerrero lo que el lector ya sabe desde el primer capítulo respecto de su novela *Lima, Ohio*.

La novedad la introduce Guerrero, cuando, de súbito, le habla a su interlocutor sobre sus propios afanes literarios y sobre la novela que está escribiendo con lentitud y dificultad. Se trata de una novela ambientada en Piura en el año 2036; su telón de fondo es el ascenso del nivel de los mares debido al calentamiento del planeta. Guerrero le detalla a Costaguta que, en su obra todavía en proceso, el cambio climático y sucesivos y gigantescos hiper fenómenos de El Niño han convertido a la región de Piura en, literalmente, un oasis en medio de un país y un continente que se han quedado sin agua.

En este segundo capítulo, pues, *UVC* también se posiciona en el nivel metaficcional en el que una novela habla de otra novela. Esta vez, sin embargo, el lector está, aparentemente, frente a una historia sin título y apenas en proceso de escribirse. El segundo narrador-personaje de *UVC*, Dante Guerrero, está componiendo esta novela y le relata a Costaguta las dificultades prácticas que enfrenta para su escritura, así como las ideas básicas que maneja como punto de partida. Frente a la curiosidad e interrogatorio de su interesado interlocutor, declara que el tema de su obra son los

sentimientos, más precisamente, “una batalla inútil contra el olvido”.

“Todas las novelas tratan sobre eso”, retruca en seguida Costaguta. Y agrega: “Al menos, las buenas novelas. ¿Por qué no me cuentas algo sobre el argumento?”.

Aquí también, pues, como en el primer capítulo de *UVC*, además de hablar de una novela dentro de otra, mi historia se asoma a esos otros niveles metaficcionales en los que la obra literaria reflexiona o elabora un discurso sobre su propio procedimiento discursivo o constructivo, y también sobre la literatura como expresión artística, como obra de arte.

La segunda secuencia de este segundo capítulo de *UVC* se centra en el segundo encuentro entre Costaguta y Guerrero, también un almuerzo amistoso y relajado. Ambos personajes vuelven a enfrascarse en su compartida pasión por la literatura. Luego de que, según lo que relata Guerrero, el primero “hizo un rápido sobrevuelo sobre *Lima, Ohio*” y de que el otro ofreciera algunas luces sobre su proyectada ficción futurista, Costaguta toma posesión de la conversación y evoca con intensidad su década de vida en Pekín como editor de una revista china publicada en español. Mediante la narración de Guerrero, el lector se entera de más detalles relacionados con el trabajo que realizaba Costaguta en China, así como también de su vida en el Hotel de la Amistad de Pekín, de los ríos de bicicletas que corren por las calles a toda hora del día y de la radical mutación del clima pekinés de una estación a otra. Asimismo, se entera de una lamentable pero decisiva confusión en los pasajes aéreos de Costaguta con motivo de unas vacaciones al Perú, confusión que lo llevó a Lima, Ohio, en lugar de a la capital peruana, y que finalmente se convirtió en la génesis de su novela.

Guerrero capta atentamente lo decisivo de esta confusión, así como su transformación en el punto de partida de la novela de su amigo, proceso que ve como una “transmutación literaria”. Y mientras lo escucha, piensa en el origen de los insumos

—sus recuerdos piuranos— de los que él mismo ha ido echando mano para escribir su propia novela sobre la transformación apocalíptica de la costa norte del Perú.

En esta segunda secuencia de “El Guerrero Tallán”, al igual que en la primera, Guerrero da en realidad más luces sobre su interlocutor que sobre sí mismo. Y se las arregla como narrador para ir más allá de los avatares laborales de Costaguta y para profundizar en los sentimientos y en la vocación literaria de este. A estas alturas, el lector ya debe de ser consciente de los traslapes entre realidad y ficción alrededor de la figura de Costaguta, en un proceso recíproco y estrecho, pero al mismo tiempo ordenado, entre su vida como personaje de *UVC* y su vida como narrador de *Lima, Ohio*.

Después de esa circunstancia, en la tercera secuencia de este mismo capítulo, como obedeciendo a una simetría azarosa, Guerrero se apropia de la historia para hablar de sí mismo y de sus quehaceres laborales cotidianos, como experto en comunicación estratégica al servicio de grandes corporaciones:

Aunque era un día nublado y gris, colmado de cláxons y de señales inhumanas, me animé a caminar unas cuántas cuadras a través del caos de la ciudad, imbuido de un optimismo incipiente. ¿Estaría a punto de reencontrar mi camino? ¿Debía ver como una auténtica señal el haberme topado con Federico Costaguta y el haber vuelto a hablar de literatura como no lo había hecho en años? A lo mejor el primer paso consistía en poner un mínimo de orden en mi desbordada rutina diaria, con el fin de ganar dos o tres horas nocturnas para escribir. Una página al día y en un año tal vez tendría una historia casi lista entre manos. Apenas media página al día y, aunque en el doble de tiempo, el resultado sería igualmente extraordinario. (Anexo: p. 105)

El regreso a su oficina tras aquel último café literario con Costaguta abre un nuevo escenario en *UVC*, así como una segunda línea narrativa, estructurada en torno al trabajo de Guerrero como comunicador al servicio de la imagen pública de grandes compañías mineras, bancarias o navieras, y estructurada también en torno del correlato personal de eficiencia, tedio y cinismo que él destila por los cuatro costados.

En esta segunda línea narrativa, Guerrero amplía su papel en *UVC* e impone su presencia ante el lector afirmando su humor agrio, su apetito sexual y su soledad escondida debajo del desborde laboral. Su desempeño profesional y el trabajo en su oficina abren la puerta a la aparición de otro personaje femenino, muy joven, apodada “la Abducida”, con quien debe elaborar un informe de campo para una compañía minera.

Sin embargo, sobre el final del capítulo regresa sorpresivamente Costaguta en demanda de atención —y sin duda también afecto—, luego de su mal rato con sus editores, narrado en el capítulo 1. Pero esta vez no quiere hablar de literatura, sino de su pesar por lo vivido hacia el final de su estancia en Pekín, a la postre el insumo de lo que le entrega a Guerrero en esa noche de aflicción: el manuscrito de *Lima, Ohio*.

No obstante, si bien el motivo de este encuentro es activado por una ficción y termina en ella, dibujando un arco que va del rechazo de la novela por parte de los editores a su entrega a Guerrero, Costaguta termina hablando de la historia que da origen a su novela, hasta cerrar el círculo otra vez, cuando confiesa a su reciente amigo:

Yo no sabía que en ese momento mi vida estaba dando un vuelco —dijo con aire sombrío. Puso una mano sobre su manuscrito y agregó—: He tratado de contar todo eso en esta novela. Todo, palabra por palabra. Pero ahora me doy cuenta de que mi historia no le interesa a nadie. (Anexo: p. 111)

El capítulo dos es, pues, el escenario donde se inicia una amistad alrededor de lo literario. El motor de esa aproximación son dos novelas que están dentro de la novela-marco: la escrita por Federico Costaguta y la que pretende escribir Dante Guerrero. Sin embargo, ahora el predominio metaficcional se decanta, aunque de modo indirecto, por el procedimiento para imaginar y contar una historia, del mismo modo que advertimos lo hacía Roth en *Zuckerman desencadenado*, en el terreno en que el lector es testigo del proceso canibalizador respecto de la realidad que realiza el autor.

Cada uno de los dos personajes del capítulo, a su turno (aunque en un momento ambos al mismo tiempo), hace el tránsito de la ficción que está escribiendo a la materia a partir de la cual ha sido imaginada. En relación con Costaguta:

Aquella noche, con voz cambiante, me habló por primera vez de Amanda Dutton y del gigantesco lugar que ella ocupaba en su memoria. La había conocido al comienzo de su último año en Pekín y, según se esforzó en reiterar, las primeras veces que la vio ella no lo impresionó gran cosa. (Anexo: p. 110)

En el siguiente diálogo, Guerrero se anima a hablar de su vocación, pero también de un sueño literario largamente acariciado al mismo tiempo que postergado:

—Es complicado explicarlo. Ese es uno de mis problemas. Digamos que el tema son los sentimientos. O tal vez... Digamos que cuenta una batalla inútil contra el olvido.

—Todas las novelas tratan sobre eso —replicó—. Al menos, las buenas novelas. ¿Por qué no me cuentas algo sobre el argumento?

Entrábamos al ascensor. Por fortuna, estaba vacío y pude seguir hablando sin ninguna inhibición. Barajé un instante las palabras y le expliqué:

—Un eje es la subida del nivel de los mares debido al calentamiento del planeta.

—¿Ciencia ficción?

—No sé —vacilé—. Pero... Mejor te explico la historia: transcurre en Piura en el año 2036. Toda la región se ha transformado por completo luego de tres hiper Niños seguidos. Los glaciares de los Andes se han derretido y ya no hay ríos en la costa, ni en la selva. Piura es una de las pocas regiones del mundo que tiene agua.

—Suenas muy bien —se entusiasmó con sinceridad—. ¿Cuánto has avanzado?

—No mucho, lamentablemente. Solo soy un aficionado, créeme. Cada frase me cuesta un montón. Y este trabajo de comunicaciones me quita todo el tiempo.

—¿Y por qué no lo dejas?

—Porque tengo que trabajar, como todo el mundo. Hay que pagar casa, luz, teléfono...

—Si de verdad quieres escribir, debes dedicarte a eso a tiempo completo.

Ya estábamos de vuelta en la gran mesa de reuniones en la que planificábamos la guerra contra el laboratorio rival.

—Pues entonces da el ejemplo —le dije sonriendo— y abandona esta huevada para que tú también puedas dedicarte a tiempo completo a tu próxima novela. (Anexo: p. 100-101)

Finalmente, el siguiente fragmento cruza ya no solo dos vocaciones

concomitantes, sino también dos ficciones, cada una para favorecer que la otra dé luces sobre su propia génesis:

Sus veloces evocaciones de aquella sobremesa fueron muy vivas: ómnibus que recogían a los expertos extranjeros en la mañana y en la tarde para transportarlos a sus distintas unidades de trabajo; nieve, viento, lluvia y toneladas de hojas rojizas que se desprendían de los árboles a comienzos del mes de noviembre; rostros entrañables e historias vertiginosas que transcurrían en un escenario y en una vida que parecían seguir respirando en las profundidades de su alma. En un momento me contó que en una de sus vacaciones anuales, su oficina china lo había enviado por error a una ciudad de Ohio llamada Lima, en lugar de a la capital peruana, y que ese había sido el punto de partida de la novela que pronto iba a publicar. Yo lo escuché en silencio, aunque en un instante, estimulado otra vez por su locuacidad y por la transparencia de aquella transmutación literaria, estuve a punto de retribuirle la confianza contándole alguna de las historias acuáticas que había ido acopiando desde mi infancia piurana. Algunas las había vivido y otras las había escuchado, o simplemente imaginado, y en aquel momento, mientras lo oía rememorar sus pasos en Pekín, se me revelaron como el origen de mi delirio —o fantasía— de escribir una novela sobre la transformación de la costa norte del Perú. (Anexo: p. 102)

Al margen de que estas elecciones mías como narrador respondan a un propósito técnico a la par que estético, lo que me propuse fue ofrecer una faceta del origen de un proyecto literario, que suele ser multiforme y diverso, cuando no opaco y difuso. Crear una realidad de papel nos otorga ese poder, quizá no del todo legítimo en relación a lo que ocurre en el vivir cotidiano, pero cuya única fidelidad corresponde a inventar una historia verosímil.

3.2. Un manuscrito que influye en la realidad

El tercer capítulo de *UVC*, titulado “El Guerrero y la Abducida”, se centra en el viaje que el segundo narrador de la novela, Dante Guerrero, hace con la joven asistente apodada “la Abducida” a una mina de los Andes donde, como ya se ha dicho, ambos deben recoger información social y política para preparar un informe para una empresa

minera.

Este capítulo, donde se produce la primera confusión de identidades entre ambos narradores, ofrece una reiteración de los procedimientos metaficcionales anteriores y al mismo tiempo una novedad. La reiteración consiste en que la novela de Federico Costaguta *Lima, Ohio* vuelve, de alguna manera, a ser el nudo de la historia, pues Guerrero se lleva el manuscrito a las alturas andinas con la idea de echarle un vistazo en los tiempos muertos que, prevé, tendrá en esas jornadas de trabajo de campo. La novedad es que ahora esta misma novela dentro de la novela actúa sobre la realidad como un factor cualquiera. Es decir, la novela opera sobre la realidad y la transforma. Siempre lo hace, pero en este caso como causa material, como el detonante de un efecto o consecuencia práctica: le granjea a Guerrero la estima y afecto de su joven subordinada, si bien con la novela de Costaguta, que aquella cree, debido a una suma de confusiones, que ha sido escrita por Guerrero.

En este tercer capítulo, asimismo, al explicar la causa de dicha confusión de identidades, *UVC* es fiel a su vocación metafictional y da luces acerca de ciertas decisiones clave tomadas por Costaguta en el proceso de construcción de *Lima Ohio*:

He olvidado sus palabras, sus frases, pero sus gestos sí se grabaron para siempre en mi memoria. Entrecierro apenas los ojos y la veo en seguida con el mismo arrebato indefenso de aquella ocasión, el hablar entrecortado, por momentos atropellado, incurriendo —según me contó después— en lo que con el tiempo recordaría como la primera trasgresión significativa de su vida.

Comencé a aclararle con calma:

—Escúchame con atención: me gustaría haber escrito esa novela, sobre todo ahora que sé que te parece extraordinaria. Pero el autor es un amigo mío, Federico Costaguta. Me ha dado el manuscrito para que le eche una ojeada.

—Federico Costaguta, claro —replicó con expresión burlona—, igual que el héroe de la novela. ¿Se quiere hacer el gracioso conmigo?

Vacilé y probablemente me mostré muy sorprendido, pues hasta ese momento ni siquiera había ojeado el manuscrito y no tenía idea de que Federico se había incluido con nombre y apellido en su propia narración. Mi espontáneo y auténtico gesto de sorpresa debió de representar para ella la confirmación inapelable de que no hablaba en

serio y de que mi negativa era una juguetona y temporal impostación. (Anexo: p: 120-121)

Este tercer capítulo, además, añade una nueva dimensión a *UVC*, pues introduce la voz de un viejo que no es otro que el mismo Guerrero, décadas adelante. La historia de la suplantación de Costaguta por parte de Guerrero empieza a desvelarse, precisamente, con la confesión del anciano de su falta de malicia (e intención) para llevarla a cabo:

—Todo lo que yo te he dicho es verdad —gruñó el anciano—. Créeme: Nunca tuve la intención de suplantarle. Lo que menos esperaba de aquel ascenso a la sierra era una confusión de identidades. Había imaginado todas las situaciones habidas y por haber, incluso las más desfavorables, pero en ningún momento se me pasó por la cabeza que pudiera surgir un malentendido de esa índole. (Anexo: p. 114)

De inmediato, pocas líneas después, Guerrero-joven retoma las riendas del relato. Así el lector se entera paso a paso cómo, durante la realización de ese trabajo de campo fuera de Lima, la hermosa y de pronto perturbadora practicante de su oficina llega a creer que él es el autor del manuscrito, y que Federico Costaguta es su *álter ego* en la historia que contiene. La confusión e involuntaria suplantación tienen como consecuencia que la muchacha se entregue a Guerrero, convencida de que *Lima, Ohio* le ha permitido conocer una humanidad cálida y empática en la habitual figura funcional, eficiente y distante de Guerrero.

El siguiente fragmento es revelador de esta asimetría, así como clave, quizá un guiño, acerca de cómo la literatura puede dar cuenta de la vida, y viceversa:

—Escuche, señor Guerrero... —Vi que tragaba saliva y que luchaba contra ella misma para no sucumbir al silencio—. Perdóneme usted, pero quisiera decirle algo en lo que no puedo dejar de pensar... —Vi que respiraba con profundidad y que reunía todas sus fuerzas para transmitirme lo que golpeaba su cabeza desde adentro. Por fin, después de un rato, escuché su anhelante voz de mujer brotando trabajosamente de su boca—: ¿Qué hace una persona como usted en un trabajo como este? (Anexo: p. 119)

En adelante, todo lo que antecede a la sustitución de Costaguta por parte de Guerrero es un juego de ida y venida en el que este tiene por fuerza que perder para ganar, es decir, renunciar a esclarecer la verdadera identidad del autor de *Lima, Ohio* para poder poseer a su joven asistente, la Abducida.

Este capítulo, por primera vez en la novela, es narrado por dos voces: una primera, omnisciente, que da cuenta de la confesión del anciano; y otra, en primera persona del singular, que sale de boca de Guerrero joven, que releva a la otra rápidamente.

Sobre el final del capítulo, una frase (“un milagro de la naturaleza”, que la Abducida ha leído en el manuscrito de *Lima, Ohio*) conecta misteriosamente la historia que Costaguta narra en su novela inédita con la historia personal de Dante Guerrero en *UVC*, y refuerza asimismo la confusión de la joven respecto de la autoría del manuscrito:

Me acerqué un poco más y besé apenas sus párpados, mientras sentía sus brazos alrededor de mi espalda y sus jóvenes muslos aprisionar mi cintura. Dejé caer mi cabeza mansamente sobre su hombro y le dije al oído, con toda la ternura, espontaneidad y solemnidad de que era capaz, lo que su cuerpo y sus palabras eran en aquel momento para mí: un milagro de la naturaleza.

Sentí en el acto que sus brazos y piernas me apretaban aun más, y luego oí su voz que me susurraba en el oído:

—¿Te hago recordar a Amanda Dutton?

Sobresaltado, separé la frente de su hombro para darme la vuelta y tenderme a su lado, pero ella me retuvo sin esfuerzo y me dio un prolongado beso debajo de la oreja. Después volvió a susurrar:

—¿Ya no te acuerdas? Eso es lo que Federico Costaguta le dice a ella la primera noche que duermen juntos: que era un milagro de la naturaleza. (Anexo: p. 126)

A estas alturas de *UVC*, Amanda Dutton es también la figura capital de *Lima, Ohio*.

Este predominio metaficcional que impulsa el relato en este tercer capítulo obedeció no solo a la tentadora idea de otorgarle uno de sus poderes supremos a lo

literario, el de transformar la realidad, sino también a la de introducir una zona de indeterminación en relación con quién es quién en *UVC*, como lo enuncia premonitoriamente el anciano del inicio:

—Que me llamen como quieran —masculló el anciano sin apartar los ojos del mar—. ¿Qué importancia puede tener a estas alturas que mi nombre sea Dante o Federico? (Anexo: p. 113)

3.3. La libreta de notas del escritor

El cuarto capítulo, “La Avenida del Puente Blanco”, es, en rigor, un trozo de *Lima, Ohio*, aunque, por otro lado, a esas alturas de *UVC* los traslapes entre los diferentes niveles narrativos de la novela ya no deberían permitir hablar con tal certeza. El narrador habla en primera persona y en las páginas del comienzo del capítulo emplea pretérito imperfecto. Costaguta está soñando que pedalea en Pekín, pero el sueño es un medio —más que pretexto, por cierto— para sembrar las coordenadas iniciales de su ámbito de ocurrencia: China. El sueño, sin embargo, acaba, junto con su balsámico efecto, y Costaguta es restablecido en su acuciante y áspera realidad en Lima, Ohio. A mitad del capítulo, el personaje aborda su presente desde el pretérito indefinido, toma una libreta y escribe acerca de su reciente arribo a esa ciudad de Estados Unidos. A continuación, sin embargo, enlaza el recuento de ese primer día en la ciudad de Ohio con el recuento, también escrito, de las primeras ocasiones en que, durante su estadía china, había intercambiado algunas palabras con Amanda Dutton:

Volví a tenderme en el sofá, pero luego de un instante me incorporé de nuevo sin hacer ruido y caminé hasta el rincón donde había acomodado mi mochila. Sin apurarme, busqué a tientas la libreta empastada que había comprado el día anterior en Detroit. La sostuve en las manos, mientras repasaba los recuerdos que tenía de esta última ciudad, incluido el de la tienda de útiles de escritorio a la que ingresé con desesperación en busca de aire acondicionado. La libreta me había atraído en seguida porque tenía suaves cubiertas de cuero verde y marrón, y porque se veía al mismo tiempo elegante y guerrera, ideal para empezar a escribir mi historia con Amanda Dutton en los hoteles, autobuses y cafés que, fantaseaba, deberían llenar aquel viaje sin objetivos. Me quedé

reflexionando un buen rato sin abrir la libreta y luego encendí la lámpara ubicada a un lado del sofá. Me incliné aplicadamente sobre la mesa de centro y, sin pensar más de la cuenta, escribí unas líneas sobre mi arribo a Lima, Ohio, la mañana del día anterior. Me detuve unos minutos, repasé dos o tres veces lo que acababa de consignar y en poco tiempo me las arreglé para enlazar esas líneas con algunos párrafos acerca de las primeras ocasiones en que había intercambiado algunas palabras con Amanda Dutton. (Anexo: p. 134-135)

Aparte de apelar al procedimiento metaficcional de mostrar al personaje-escritor en el momento en que recuerda y escribe su historia en una libreta de notas, este fragmento reitera los dos niveles de realidad en los que se mueve *UVC*. Costaguta, después de todo, oscila —quizá de modo no muy ostensible, pero indudablemente no casual— entre su propia novela y los recuerdos que fueron su insumo, como para dar cuenta de que los límites entre realidad y ficción son no solo tenues, sino que de pronto pueden desaparecer, uno de los efectos ineludibles del ejercicio metaficcional. El tránsito entre el personaje Costaguta y el narrador Costaguta, dos entidades diferentes y claras, va esta vez, en materia verbal, del pretérito indefinido al pretérito imperfecto, al contrario de lo que ocurría al inicio:

Me *senté* con naturalidad medio vuelto hacia su lado, como si nos conociéramos desde hacía mucho tiempo. Sin preámbulos, le *hice* rápidas preguntas acerca de su corta vida en Pekín. Ella *respondió* con amabilidad, aunque con generalidades. **Llevaba** puesto el mismo abrigo oscuro con el que la había visto por primera vez semanas atrás, pero en lugar del previsible pantalón grueso para protegerse del invierno, **vestía** una minifalda azul que dejaba ver sus rodillas y la parte baja de sus muslos. **Era** sin duda una visión interesante, pero incompleta, pues **llevaba** puestas medias de nylon oscuras, a la manera de las mujeres locales. El detalle me *pareció* un buen tema de conversación. (Anexo: p. 135-136)

Es decir, en la propia confección de este capítulo de *UVC* los tiempos verbales buscan establecer una distancia entre los hechos tal cual suceden y los aspectos de la realidad que le dan sustento a la historia. Su tránsito, que va de las cursivas a las negritas con que he marcado los verbos en el fragmento previo es la estrategia

fundamental de este capítulo, que cierra con la vuelta al urgente pretérito indefinido:

Corrí hasta la entrada con la estúpida intención de contenerlos, pero ya **era** demasiado tarde. La puerta se *abrió* contra mí y en seguida varias manos y puños me *golpearon* con fuerza en el rostro. Mientras me **desplomaba** sobre el piso, *recordé* con misteriosa nitidez, como una película vista muchas veces, la forma en que me **abría** paso por las avenidas de Pekín alzado sobre mi vieja bicicleta marca Yong Jiu. Y luego, una caída en masa sobre el pavimento cubierto de nieve en mi primer invierno en China. Antes de perder el conocimiento, *constaté* que **continuaba** aferrando con una mano la libreta con mis anotaciones. Por más absurdo que pareciera, nada me *preocupó* más en aquel instante que la posibilidad de que aquellos metódicos delincuentes se quedaran con ella y yo perdiera para siempre las dos o tres páginas que acababa de escribir. (Anexo: p. 141-142)

Sin embargo, como vemos, hay retornos al pretérito imperfecto (marcado igualmente con negritas) para dar cuenta nuevamente de las evocaciones chinas, pero en el marco del relato de las peripecias norteamericanas de Costaguta.

3.4. Metaficción futurista

En el quinto capítulo de *UVC*, titulado “Sapankari”, regresan el anciano y su joven interlocutor del capítulo precedente, quien es también su asistente. Narrando en tiempo pasado, vuelve a emerger el narrador omnisciente propio del presente que la novela instaura: el futuro, año 2036, en Piura. Pero no obstante el predominio de este nivel metaficcional (la novela antiutópica futurista incluida dentro de la novela marco *UVC*), sobre el final, el anciano, como al paso, amparado por una metáfora, brinda quizá la piedra de toque para que la novela multiplique el número de sus lecturas posibles:

—De esperanza —dijo Bereche con calma—. Yo estoy hablando de esperanza. Pero ya que usted ha tocado el tema, ¿por qué no me dice de una vez la verdad sobre su amigo Federico Costaguta? Confiese que nunca existió y que es una invención suya.

—Volvemos a lo mismo —farfulló el anciano.

—Jefe, se acerca nuestra hora. Es tiempo de que me cuente toda la verdad.

—No hay más verdad. Esa es toda la verdad. Y además, en la novela que tú y yo estamos escribiendo ahora mismo, todavía no llega tu hora. Al final, tú sobrevives. (Anexo: p. 154-155)

En este capítulo, los usos metaficcionales, excepto el anteriormente citado, están centrados en el nivel en el que la literatura habla de sí misma, en este caso, la al parecer cuantiosa obra publicada en aquel futuro antiutópico por el anciano protagonista de este capítulo (hasta el momento, presumiblemente Guerrero). De hecho, Guerrero y su joven acompañante salvan una situación con los guardas militares que vigilan la carretera gracias a la fama que ha cobrado con sus novelas:

—Le seré franco, amigo: tengo problemas con mi hija mayor. Me grita en la cara que soy un cerdo militarista y todo ese rollo que ustedes ya conocen. Me ha resultado una intelectual. Creo que me detesta. —Vaciló un instante; en seguida prosiguió con la misma voz—: Pero quizás me anote algunos puntos con ella si esta noche pongo en sus manos *Puerto súper* o *El rostro de Amanda* con una dedicatoria del autor... —calló un segundo; miró con expresión solícita al anciano—. Si usted quiere ayudarme, claro.

El viejo comprendió en seguida el requerimiento y asintió con la cabeza.

—Con mucho gusto, no hay problema. ¿Cómo se llama su hija?

—Andrea.

—Andrea —memorizó.

—Andrea Nunura, como su madre. Yo soy el mayor Percy Chapilliquén, para servirlo. Ella tiene ese apellido porque...

—No tiene que explicar nada, mayor —lo interrumpió el viejo con suavidad—. Así pasa a veces. Lo importante es que se mantenga muy cerca de su hija y que esté allí cuando ella lo necesite. No hay problema; cuente con el libro. Buscaremos en Piura un ejemplar de *Puerto súper* o de *El rostro de Amanda*. Más bien, dígame: si nos retrasamos un poco en la ciudad y usted ya no está aquí, ¿qué hacemos con el libro?

—Se lo dejan en este mismo puesto al mayor Alfredo Távara.

—Okey, eso haremos —asintió el anciano. (Anexo: p. 147-148)

Es decir, la literatura, en la forma de la obra de un escritor reconocido, influye sobre la realidad y eventualmente la moviliza e incluso resuelve. Sobre el final de este capítulo, la metaficción vuelve a irrumpir, bajo la forma de otra novela, *El rostro de Amanda*, escrita supuestamente por el Guerrero-anciano en su largo exilio en Piura:

—Conozco a un hombre que un día se cruzó en el aeropuerto de Sydney con una mujer a la que nadie había visto en años.

—Esa era una fantasía de Federico Costaguta. Nunca ocurrió en la realidad.

—Pero en *El rostro de Amanda* usted le dedica varias páginas a esa fantasía como si fuera su propia fantasía. Supongo que entonces no le

pareció un disparate.

—¿Cuál es tu punto? —se impacientó el anciano—. ¿De qué estamos hablando? (Anexo: p. 154)

Juntando las piezas mostradas hasta ese momento, el lector ya debería estar en autos de lo que se ha ido configurando, cada vez más como una certeza que como una sugerencia, a lo largo del relato: Costaguta pasa apuros con sus editores para salvar lo que considera lo más valioso de su novela. Entabla amistad con un colega, Guerrero, también escritor en ciernes que se propone escribir una novela que ocurre en Piura tres décadas adelante. Guerrero tiene una efímera historia de amor con su ayudante; el motor ha sido que esta encuentre el manuscrito que Costaguta le ha confiado; la muchacha ha sido conmovida por la historia, que atribuye a su jefe. Un anciano evoca en Piura la historia de una suplantación que conduce a una conquista amorosa. Si el lector recuerda que Guerrero recibe la recomendación de Costaguta de que lea el clásico de ciencia ficción de Ballard, *El mundo sumergido*, tendrá el cuadro completo.

3.5. Intercambios sobre estética y eficacia narrativa

En el sexto capítulo, “Papi Perú”, el autor de *Lima, Ohio* vuelve a estar en la situación de defender su apuesta estética frente al mercado editorial, si bien en términos más favorables para él, puesto que los tres editores que han aceptado publicarlo se han rendido a la calidad de su novela. Sin embargo, por razones económicas, le proponen dividirla en dos partes.

Mientras los editores señalan puntualmente varios de los aciertos de *Lima, Ohio*, Costaguta evoca a Amanda Dutton en dos niveles: como figura tutelar de los avatares del narrador de *Lima, Ohio*, pero también como evocación de sus propias vivencias en Pekín. Entre ambos niveles no hay costuras, de manera que lo que podría aparecer como traslapamiento de niveles ficcionales es un recurso movilizador del capítulo y además,

como asunto de fondo, una apuesta por la indeterminación de las fronteras que creemos separan rígidamente la realidad de la ficción:

El rostro de Amanda Dutton. Mi personaje lo convocaba como recurso evasivo en circunstancias difíciles o indeseables, por ejemplo en la helada silla del dentista o en el clímax de horrorosas turbulencias aéreas. Durante la brutal secuencia de la golpiza, se aferraba a ese rostro evocando una remota tarde de verano en que se había cruzado con Amanda Dutton en la entrada principal del Hotel de la Amistad. Había sido a comienzos de junio, al final de la tarde, cuando todos los expertos extranjeros estaban de regreso de sus oficinas. Él salía trotando hacia el exterior del hotel con pantalón corto, camiseta y zapatillas, y ella, de la mano de su prometido chino —se llamaba Rong Xi y era macizo y afable—, volvía del mercado con varias bolsas de plástico repletas de comestibles. (Anexo: p. 162)

Como muestra este párrafo, no se trata simplemente de que el autor hable de su novela y también de lo que ocurre en ella; se trata más bien, y esto es una novedad, de que Costaguta narre lo que le sucede a su héroe como si fuera una persona real, en frases como “Mi personaje lo convocaba...” y “Él salía trotando”. Por obra y magia del recuerdo, la literatura se convierte, así, en vida.

Uno de los editores, el más perspicaz, apunta casi de inmediato:

—Es un contrapunto muy ingenioso —volví a escuchar a Yuyan—. Te permite ir y venir con naturalidad a través de las dos historias de la novela, a través de los dos tiempos. Y también elevar al máximo la tensión del relato. (Anexo: p. 162)

Sin embargo, no es al malabar literario consignado a lo que alude Yuyan, sino al otro, de la propia *Lima, Ohio*, mediante el cual el álter ego de Costaguta, para sobrevivir a una golpiza primero y con el propósito de iniciar la escritura sobre su recién adquirida libreta después, rescata de las brumas del pasado la figura tutelar de Amanda Dutton.

De manera que aquí se establecen los términos de una homología entre autor y narrador, Costaguta y su héroe, que no aparece por vez primera, pues en el capítulo inicial ya se ha puesto en marcha el paralelo:

Abrí por la mitad el manuscrito de la novela. Retrocedí varias páginas en

busca del capítulo en el que mi personaje se escabullía del club y corría con desesperación hasta el hotel en el que se había registrado. Sentía un inocultable entusiasmo por ese capítulo. Era el segmento de la novela que contenía más fantasías e invenciones y, al mismo tiempo, más elementos de mi propia experiencia. El héroe estaba perdido como yo, padecía como yo, echaba de menos a alguien, al igual que yo. (Anexo: p. 93).

El capítulo sexto representa también otra vez un contrapunto entre los tres niveles metaficcionales que *UVC* busca incluir. El fragmento que sigue, que incluye una cita anterior, bien puede ser la mejor muestra:

—Ese capítulo es extraordinario —intervino con solemnidad—. Tu personaje está medio moribundo, casi no respira, pero lleva la minuciosa cuenta de cada patada y de cada puñetazo que le arriman los tres chacales: en la cabeza, en la nariz, en la nuca, en el ojo derecho, en el estómago, en... Y al mismo tiempo, se aferra secretamente al rostro armonioso y travieso de Amanda Dutton, que para él es como una anestesia.

El rostro de Amanda Dutton. Mi personaje lo convocaba como recurso evasivo en circunstancias difíciles o indeseables, por ejemplo en la helada silla del dentista o en el clímax de horribles turbulencias aéreas. Durante la brutal secuencia de la golpiza, se aferraba a ese rostro evocando una remota tarde de verano en que se había cruzado con Amanda Dutton en la entrada principal del Hotel de la Amistad. Había sido a comienzos de junio, al final de la tarde, cuando todos los expertos extranjeros estaban de regreso de sus oficinas. Él salía trotando hacia el exterior del hotel con pantalón corto, camiseta y zapatillas, y ella, de la mano de su prometido chino —se llamaba Rong Xi y era macizo y afable—, volvía del mercado con varias bolsas de plástico repletas de comestibles.

Él reparaba en ella de inmediato. Desde varios metros de distancia, la veía avanzar distraída y hermosa en medio de la compacta luz de junio. Vestía una falda muy corta y una ajustada camiseta sin mangas. Al divisarlo a lo lejos, ella también sobreparaba por un par de segundos y lo miraba a los ojos sin poder ocultar su sorpresa.

—Es un contrapunto muy ingenioso —volví a escuchar a Yuyan—. Te permite ir y venir con naturalidad a través de las dos historias de la novela, a través de los dos tiempos. Y también elevar al máximo la tensión del relato. (Anexo: p. 161-162)

Así, en el primer párrafo, el editor se ubica en el nivel metafictional desde el que la novela que emplea este recurso se refiere a otra novela. Sobre el final de la intervención del editor, aparece el rostro de Amanda Dutton para, a manera de bálsamo

o panacea contra la adversidad, ocupar la mente de Costaguta-personaje para apartarlo del dolor de la paliza que le están propinando en Lima, Ohio; el mismo rostro que Costaguta-narrador toma, en el siguiente párrafo, para aludir a su mismo poder como objeto de evocación permanente y a la vez emplearlo como espacio de transición para hacer lo mismo que el editor intentó antes, es decir, relatar la peripecia vital de Costaguta personaje, nuevamente por medio del pretérito imperfecto. Al final del fragmento citado, comprobamos que el editor ocupa el terreno de otro nivel metaficcional, cuya materia es el abordaje del procedimiento *Lima, Ohio* para relatar su historia.

Finalmente, Costaguta-narrador, otra vez bajo el recurso de revelar los móviles de Costaguta-personaje, hace un balance del sentido que tiene para él la literatura, es decir, se ubica en el nivel metaficcional en el que la literatura revela e incluso justifica su existencia:

Busqué el fino rostro de Amanda Dutton en las profundidades de mi memoria, pero el esfuerzo resultó infructuoso. Sin norte, como sonámbulo, mi pensamiento ancló en una época sombría, dos o tres años después de mi regreso al Perú, cuando, en lugar de escribir extensos mensajes y cartas para ella, me dedicaba a componer un relato acerca de nuestro inesperado encuentro en China. Volví a verme a mí mismo frente a la pantalla de la computadora. Tanteaba las primeras líneas de *Lima, Ohio* e imaginaba secuencias y diálogos anhelantes con la absurda esperanza de que quien leyera esas páginas —que en ese preciso instante Nagatome tomó de manos de Araña— se convertiría en testigo presencial de la historia que yo había vivido con ella en Pekín. (Anexo: p. 168-169)

De esta manera la literatura procura realizar algunos de sus más caros anhelos: herramienta para comprender la realidad y búsqueda de sentido a la existencia, pero también, cómo no, entregarse al rito que unió al género humano alrededor de los primeros fuegos: ceder al embrujo de contar y oír buenas historias.

Capítulo 4

Efectos estructurales y estéticos de la metaficción

4.1. En busca de *la* novela

Los caminos de la literatura son azarosos e inextricables. Muchos los asocian a cantos de sirena. Pero si uno está atento a sus señales —al contrario de lo que hizo el legendario guerrero de Ítaca en *La Odisea*— y las sigue con persistencia y atención, es posible que esos caminos conduzcan a algo. En los últimos diez años, escribí o empecé a escribir al menos seis novelas. Pese a sus abismales diferencias de fondo y de forma —iban desde el futurismo apocalíptico hasta la historia de amor contrariado, pasando por mi prolongada experiencia china—, el punto de partida de todas ellas fue, además de la memoria, una ambición sin límites, que aspiraba a materializar en un texto, en una historia, una idea y una perspectiva creativa absolutamente personales, distintas —me repetía a mí mismo— de todo lo que leía o veía ya publicado en los estantes de las librerías.

La partitura que seguía cada noche frente a la computadora era, en el fondo, sencilla: por un lado, el eje principal de mis proyectos novelísticos eran los conflictos interiores de los personajes, no lo que ocurría alrededor de ellos; por el otro, consciente de que en una narración algo tiene que ocurrir o acaecer y de que la acción debe llevar al lector hacia adelante y apuntar a un desenlace, buscaba administrar con sabiduría y planificación los sucesivos (semiótica *dixit*) “cambios de estado” del relato, con el fin de promover la transformación de los personajes, el avance de la historia y, como era de esperar, el funcionamiento interno de la novela.

Otro factor que tenían en común mis proyectos novelístico era —me fui dando cuenta con el tiempo— la presencia, de manera estelar o secundaria, de personajes con fuertes vínculos con la literatura, como por ejemplo escritores en ciernes, escritores

paralizados frente a la página en blanco, escritores frustrados o, incluso, seres que memorizaban trozos enteros de poemas y los recitaban en cualquier momento de la historia, como ocurre en *Las jerarquías de la noche*, la única novela que he publicado.

Habiendo abierto los ojos a la literatura y a la novela en los años sesenta y setenta del siglo XX, mi perspectiva ante la más reciente narrativa peruana era, salvo contadas excepciones, enteramente crítica. Las novelas peruanas de finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI me parecían, cuando no *thrillers* efectistas, ciertamente novelas de circunstancias, no solo por su breve extensión, sino, sobre todo, por la ausencia de complejidad y profundidad y también por el generalizado predominio de lo anecdótico, elevado tramposa o ingenuamente a la categoría de trascendente por su simple publicación bajo el formato de novela.

El explícito objetivo artístico que yo rumiaba cada día consistía en escribir algo “distinto”, pese a que, al mismo tiempo, estaba seguro de que cada uno de los escritores cuyas novelas yo leía con recelo se planteaba lo mismo (escribir algo “distinto”) al momento de comenzar a escribir. Fue así como me embarqué, primero, en la escritura de una novela de corte futurista, antiutópica, que nunca terminé, pero que estaba ambientada en Piura, en un escenario apocalíptico resultante del cambio climático global y de catastróficos y acumulados híper fenómenos de El Niño. Más tarde escribí varios capítulos de otra novela basada en mi prolongada y decisiva experiencia de extranjero en Pekín, con amplias ramificaciones en otros escenarios ubicados en Australia y en el Perú, donde cobraban vida personajes de nacionalidades y naturalezas distintas. También empecé y casi terminé una novela sobre el desembarco accidental de un peruano en una ciudad de Ohio (EE UU) llamada Lima, personaje que se ve compelido, en medio de su errar sin rumbo en dicha localidad, mientras medita acerca de su vida, a descender a un submundo donde pululan los gánsters y lo inesperado.

Sin embargo, como dijo alguna vez García Márquez, “uno no escribe lo que quiere, sino lo que puede”. El entusiasmo inicial por cada una de esas novelas en proceso se debilitaba a la corta o a la larga, a veces luego de apenas uno o dos años. Poco a poco constataba que la historia que escribía o estaba terminando de escribir, a pesar de estar correctamente escrita, era previsible, de poco vuelo y, en proyección, no se diferenciaba mucho de aquellas novelas peruanas y latinoamericanas recientes que yo deseaba superar. No era eso lo que resonaba en mi mente. Es decir, entre la idea y el resultado real de esa idea, yo percibía una brecha insalvable.

Ello me llevaba, casi siempre, a reflexionar intensamente acerca de lo que significaba escribir una novela y en general producir una obra de arte, y a preguntarme el significado de concebir y ejecutar un proyecto literario personal. Me preguntaba qué había que agregarle o quitarle a una historia real personal, importante y trascendente para el autor, para que fuera asimismo importante y trascendente para un contingente mínimo de lectores. Me preguntaba cuál era la clave narratológica que podría hacer posible la conexión entre una experiencia personal transmutada en novela y la experiencia del lector, convertida en interés e incluso avidez por esa misma historia convertida en literatura. ¿Estaba en la historia misma? ¿Estaba en el lenguaje o en el tono con que se narraba? ¿Estaba en la construcción de los personajes?

También reflexionaba acerca de la relación existente entre los proyectos personales y la tradición y el canon en los que yo me había formado, y me asomaba con vehemencia a una suerte de listado de novelas que se parecían a la que yo, modestamente, quería producir. Incluso, en las discusiones con otros escritores de “novelas en proceso”, llegábamos con frecuencia a la reiterada e insalvable pregunta: ¿cuál es la gran novela peruana posterior a *La ciudad y los perros* (sin contar, por supuesto, otras novelas de Vargas Llosa)?

Lo que yo aspiraba a escribir estaba esencialmente constituido por una apariencia verbal sencilla, engañosamente lineal, probablemente en primera persona, que mostrara con contundencia y claridad un estado de alma a flor de piel, como las sentidas voces de los narradores de *Todas las sangres* o de *Crónica de San Gabriel*. Sin embargo, por debajo de esa apariencia de sencillez, debía irse tejiendo una complejidad significativa que fuera mostrando y desplegando los grandes temas de la condición humana, una suerte de indagación cósmica que rozara, o al menos se aproximara, al sentido o al sinsentido de la existencia en escala panorámica, tal como a veces lograba entrever en versos como estos de Allen Ginsberg: “Yo no soy nadie que yo conozca / en realidad solo estoy aquí por 80 años”.

A la hora de escribir, recordaba aquella sentencia de Julio Cortázar según la cual lo fantástico nace de lo cotidiano, y me decía a mí mismo que el encuentro de mis personajes con las grandes revelaciones de la existencia debía surgir también de lo cotidiano. Sin embargo, pese a la tenacidad con la que me aferraba a esa frase, nada de lo que escribía se parecía a esa suerte de poética de bolsillo que vagamente cobraba forma en mi interior. Y el tiempo seguía pasando.

4.2. Atreverse a todo

Eventualmente comencé a estudiar la forma de utilizar el material que había avanzado en los diferentes proyectos novelísticos emprendidos en los últimos años del siglo XX y en los primeros del XXI. Descarté de plano la posibilidad de contar dos historias paralelas que corrieran diferentes a través del libro, como acababa de hacer Vargas Llosa en *El paraíso en la otra esquina*. En realidad, lo habían hecho ya antes diversos autores, entre ellos William Faulkner en *Santuario* y en *Las palmeras salvajes*. Sin embargo, para alguien que buscaba la complejidad, ese recurso me parecía demasiado

avisado, excesivamente visible y obvio.

Más tarde estudié la posibilidad de que una de las historias incluyera a las otras. Tanteé en varias direcciones. La solución que más me satisfizo fue que la historia sobre el desembarco accidental de un peruano en la ciudad estadounidense de Lima, en Ohio, que incluía un descenso del personaje al submundo criminal de esta ciudad homónima de la capital peruana, incluyera de alguna manera la historia futurista y apocalíptica ambientada en Piura, resultante de la catástrofe ambiental planetaria. En los nuevos planes que iba confeccionando, dicho personaje había alguna vez soñado con ser escritor y había imaginado darle forma a una novela sobre la inundación de la costa norte del Perú por obra de la elevación del nivel de las aguas resultante del cambio climático.

Yo, por supuesto, conocía el concepto de metaficción desde la época de la universidad y había disfrutado de la lectura de varias novelas que incluían dentro de sus páginas la escritura de otras novelas. Algunas de ellas, como *Los monederos falsos*, de André Gide, incluso las había estudiado como tales, pero nunca me había detenido a pensar más de la cuenta en lo que el concepto y el recurso significaban en términos expresivos y, sobre todo, estéticos. No busqué en aquel entonces novelas de ese tipo; mucho menos libros o ensayos teóricos sobre metaficción. Mi objetivo era escribir una novela; y la técnica para hacerlo, me repetía, no se aprendía leyendo teoría literaria o narratológica, sino examinando otras novelas. Incluir una novela dentro de otra era para mí una herramienta creativa que me permitiría construir una historia compleja y de múltiples niveles. Lo que más me preocupaba, en realidad, era el grosor o textura de los personajes, así como la riqueza y densidad de las disyuntivas existenciales que estos debían enfrentar en su paso por la Tierra.

Una tarde releí el prodigioso poema de Jorge Luis Borges “Mateo, XXV, 30”,

incluido en *El otro, el mismo* y conectado —si se realizaba una rápida exégesis del título— con el desenlace de la parábola evangélica de los talentos, es decir, con el castigo impuesto a quienes no hacen nada con aquello que les es otorgado: “Al siervo inútil echadle en las tinieblas de afuera”. En esencia, el poema de Borges es una larga lista de “cosas” o talentos recibidos que “una voz infinita” le enumera al yo poético. Los versos finales rezan así:

Todo eso te fue dado, y también
El antiguo alimento de los héroes:
La falsía, la derrota, la humillación.
En vano te hemos prodigado el océano,
En vano el sol, que vieron los maravillados ojos de Whitman;
Has gastado los años y te han gastado,
Y todavía no has escrito el poema. (1974: p. 874).

Me quedé pensando en aquellos versos, así como en la larga y minuciosa enumeración que los precedía. Me quedé pensando en el explícito y terminante reproche que el texto manifestaba: al poeta le ha sido otorgada la existencia y, con ella, todas las correspondientes experiencias vitales, desde las “estrellas” y el “pan” hasta “la memoria, que el hombre no mira sin vértigo”; sin embargo, todos aquellos presentes, todos aquellos talentos, le han sido dados en vano, pues el poeta no ha hecho nada con ellos: ha gastado su vida y no ha escrito “todavía” *el* poema; es decir, no ha logrado aún, mediante la transmutación de esas “cosas” o talentos recibidos, darle forma al texto o a la obra que justifique su existencia.

Vi en este texto de Borges la frustración del artista por no haber compuesto aún *el* poema que lo salvase de la nada y justificase no solo una vida entera dedicada a las letras, sino, sobre todo, el haber recibido el don que le había permitido recorrer y experimentar durante un puñado de décadas el incomprensible universo de los hombres. Poco a poco asocié este implícito remordimiento borgesiano a la vocación de escritor de mi personaje desembarcado en Lima, Ohio, y al vacío creativo que sobrellevaba.

Por otro lado, también intuí que los últimos dos versos se centraban no en la consecución o el hallazgo artístico, sino más bien en su búsqueda. Es decir, esos dos versos ponían en primer plano la tensión creativa y el trabajo literario en proceso, en lugar del texto concluido y logrado. Tal vez por esa razón, el poema y esos dos versos finales me hicieron entrever una posibilidad argumental que yo había observado y disfrutado en muchas ocasiones como lector de novelas ajenas, pero que hasta entonces no me había planteado con claridad como opción para mi propio proyecto: la composición de un texto literario que hablara, entre otras cosas, de la búsqueda de un texto o de una obra literaria que justificara la existencia. Es decir, de una obra literaria que hablara, entre otros asuntos, de la literatura. Ya no se trataba, entonces, solo de insertar una novela secundaria en la novela o historia principal, sino también de convertir a la literatura en el tema o en uno de los temas de la obra proyectada.

Y no solo eso, pues el poema “Mateo, XXV, 30” distinguía claramente en los primeros versos entre la “cosa” y la “palabra” que el poeta debe encontrar para expresar esa “cosa”: “Desde el invisible horizonte / Y desde el centro de mi ser, una voz infinita / Dijo estas cosas (estas cosas, no estas palabras, / Que son mi pobre traducción temporal de una sola palabra)” (1974: p. 874). De idéntico modo, yo también me planteé abordar como tema de mi historia el procedimiento discursivo que transformaba la cosa, es decir, las experiencias de las que partía mi personaje para componer su novela, en palabra, o sea en relato literario.

Ya tenía, pues, las piezas esenciales de mi novela, al menos en materia temática. Y aunque en principio la historia narrada, que era a la vez una y varias, contenía acción y numerosos giros sorprendidos, lo central, gracias a la inclusión del tema literario a través de procedimientos metaficcionales, continuó siendo el conflicto interior de mis personajes, no lo que ocurría alrededor de ellos.

Más tarde realicé algunos ajustes clave en la estructura de la obra. Incluí, por ejemplo, a un segundo narrador, que se alternaría con el primero en contar la historia de *Último verano en Colán*. Como este, aquel segundo narrador también sería un novelista en ciernes y, por añadidura, borgesiano. En deuda permanente con su vocación literaria, este segundo narrador irrumpiría en la novela hablando del primero, pero luego se las arreglaría para hablar de sus propias obsesiones literarias. Al final del capítulo 2, confiesa:

A esa hora de la madrugada, de acuerdo con lo que él mismo me acababa de explicar, la noche y su magia reinarían ya en Sydney y en Brisbane, mientras que en Pekín el sol apenas comenzaría a declinar. Tiré la cabeza hacia atrás y apoyé los pies sobre la mesa de la sala. Calculé la hora que sería en Kiribati, en Perth, en Bombay, pero de pronto todos aquellos cálculos se desvanecieron. Un silencio sólido que provenía del interior del departamento avanzó hasta la sala y me hizo recordar que estaba en Lima, Perú, y que esa era la hora en la que Borges se me aparecía por las noches transfigurado por una luz muy intensa que, sin embargo, no me cegaba. Me miraba muy serio y casi sin moverse. Estaba vestido completamente de negro, desde la bufanda hasta los zapatos. Me reprendía siempre, con voz muy grave:

—Has gastado los años y te han gastado, y todavía no has escrito la novela. (Anexo: p. 111-112)

4.3. Las armas de la metaficción

Echar mano de la metaficción y de sus recursos me permitió potenciar mi novela *Último verano en Colán* de manera insospechada y en múltiples planos. Posiblemente la ganancia más visible y enriquecedora se dio en términos de complejidad y de riqueza narrativa y conceptual, objetivos esenciales que yo perseguía desde que me propuse escribir novelas. Para comenzar, la duplicidad o multiplicidad de narradores y de puntos de vista alertaban al lector, primero, de que había diferentes historias y voces entrecruzadas, así como más de un nivel o plano de ficción. La explosión de la historia en numerosas piezas dispersas y en principio desconectadas entre sí, sobre todo en los primeros capítulos, y su administración de manera estudiada, lo obligarían a una lectura

activa, no pasiva, del texto, y también a reconstruir el sentido de la historia y de la obra en un proceso a la vez estético e intelectual, así como cómplice, de hipótesis / confirmación o de hipótesis / refutación / nueva hipótesis / confirmación.

Al mismo tiempo, el esfuerzo realizado para afrontar e interpretar la proliferación de voces y planos de ficción (esfuerzo más estético que intelectual, imposible de promover y sostener sin el componente clave de la literatura, es decir, del lenguaje) debería asimismo llamar la atención del lector sobre la estructura del relato y acerca de la manera como este se va construyendo. Esto le agregaría otra dimensión a la lectura y a la obra en sí misma, y llevaría también al lector a preguntarse cuál de los dos narradores es el autor de la novela-marco, o si hay un tercer narrador, o si, por ejemplo, *Último verano en Colán* es la novela que está escribiendo el segundo narrador, o incluso si el desenlace incluirá una aclaración de este asunto.

Otro aspecto central de la obra potenciado por la metaficción en *UVC* es la orientación temática, es decir, de qué trata la novela. Las inevitables discusiones sobre estética literaria o sobre lo que debe ser una novela, o los comentarios sobre otros libros reales o ficticios, convierten a la literatura en uno de sus temas centrales. Claro que plantea, asimismo, el desafío de convertir esta temática de naturaleza teórica e intelectual en acción, en flujo narrativo, en lugar de una conceptualización declarativa y erudita.

Finalmente, el recurso de la metaficción, en cualquiera de sus modalidades, o en sus diversas modalidades, le permite al autor tomar distancia sucesiva de sus personajes y, sobre todo, de lo que sus personajes escriben como “autores” de otras novelas, o de lo que sostienen en torno a la literatura. Es decir, el autor se vuelve en parte irresponsable e inimputable en materia creativa e incluso estética, pues los diversos círculos de la ficción dentro de la ficción parecen alejarlo formalmente de lo que las ficciones

incluidas son o dicen. Esto abre las compuertas de la libertad creativa y ficcional y le otorga a *Último verano en Colán* un horizonte de posibilidades casi ilimitado.

En las líneas que siguen sintetizaré lo que ha significado la metaficción en otros aspectos, quizás más abstractos, de mi trabajo de escritor. Pero además, si he de ser sincero, confieso que al escribirlas también busqué una justificación no solo a mis años de trabajo creativo, sino también a lo que he hecho como ser humano con el tiempo que me ha sido dado hasta ahora. Llega un momento, tarde o temprano, en que si uno está conforme con la persona en la que se ha convertido, rehúsa todas las tentaciones a las que podría ceder de cambiar algo de su pasado para hacer su presente mejor. Son cantos de sirena que pueden perdernos por la vía de arrebatar nos la posibilidad de redención que todo futuro por fuerza ofrece para obligarnos a abrir los ojos cada mañana y empezar una nueva jornada que horas atrás había sido solo promesa.

Si estar vivo es básicamente contar historias, el escritor está obligado a llevar esa vocación de sentido que es narrar la vida a su límite último.

4.4. La novela que se observa a sí misma

¡Ea, célebre Odiseo, gloria insigne de los aqueos! Acércate y detén la nave para que oigas nuestra voz. Nadie ha pasado en su negro bajel sin que oyera la voz suave que fluye de nuestra boca; sino que se van todos después de recrearse con ella, sabiendo más que antes; pues sabemos cuántas fatigas padecieron en la vasta Troya argivos y teucros, por la voluntad de los dioses, y conocemos también todo cuanto ocurre en la fértil tierra. (Homero, 1979: 237)

A despecho de su aparición tan breve en *La Odisea*, la presencia de las sirenas es de tal modo gravitante en nuestra cultura, que dejarían su impronta hasta el presente, algunos miles de años después. El DRAE dice sobre “canto de sirena”: “Discurso elaborado con palabras agradables y convincentes, pero que esconden alguna seducción o engaño”.

Con esta acepción, sin duda canónica y fiel al uso corriente de la definición

popular del término “canto de sirena”, es escasa la justicia que se hace a uno de los primeros ejercicios metaficcionales en la literatura occidental, si aceptamos que *La Iliada* y *La Odisea* son los puntos, si no primeros, sí liminares del arte de contar historias como lo conocemos hasta hoy. Sin embargo, estamos ante un ejercicio metafictional en apariencia trunco, puesto que el fragmento de *La Odisea* transcrito líneas arriba es todo lo que dirán las sirenas en toda la historia, a no ser porque llegados al punto final del relato homérico, ellas han cumplido su cometido, si bien de modo vicario, es decir, por intermedio del autor.

Ningún lector que haya leído las sagas homéricas necesita que las sirenas lo pongan al tanto de lo que ambas relatan, pero para Odiseo sí es imperativo saberlo, y ese es el artificio básico de la metaficción: cómo el discurso sobre lo literario —por lo menos en las tres formas que consigno en el capítulo primero y sobre la base de las cuales se sostiene el análisis de *UVC* en el segundo y tercero— condiciona y determina la historia marco que lo aloja. Es parte del juego que el autor lo sepa todo, pero no sus personajes —si bien la tradición literaria tiene ensayos que han recorrido esa vía con brillo.

Pero hay más, las sirenas siempre ofrecen más, en el siguiente orden, ascendente por cierto: delectación estética, conocimiento sobre lo acaecido y finalmente la sabiduría que otorga conocer “todo cuanto ocurre en la fértil tierra”. Sin embargo, todo queda en promesas, pues a golpe de remos los compañeros de Odiseo lo alejan de una antigua tentación, la misma que perdió a Adán, la del conocimiento.

4.5. La metaficción como belleza

En rigor, escribir una novela metafictional fue una elección estética para mí tan válida como cualquier otra. No creo que una novela escrita hoy tenga que ser

metaficcional a todo trance para expresar una emoción artística, pero sí considero que lo metaficcional ofrece posibilidades quizá como ninguna otra herramienta narrativa para representar en su más extrema complejidad la tarea literaria. Es como el momento que enfrenta cualquier mensaje cuando se refiere a sí mismo, llevado a su límite, y se convierte en paradoja, lo que deja dos caminos: el pasmo o el juego. La literatura, para existir, elige siempre lo segundo.

En el capítulo primero de *UVC*, ya entrados en materia acerca de que la literatura está hablando de sí misma, mi personaje, Federico Costaguta, ha sufrido un duro revés como autor. Esa es una experiencia como cualquier otra si la pensamos solo como evento, pero es única y privativa de los escritores:

Apenas me quedé solo, me quité el saco y abrí el manuscrito en la primera página. Las manos me temblaban un poco debido a la tensión, y una fuerza de la que no podía sustraerme me oprimía el pecho y me producía un malestar generalizado. Comencé a leer el texto como si se tratara de una historia escrita por otra persona:

Me habían dicho que sus calles eran apacibles y que su nombre era un tributo a la lejana ciudad de Sudamérica que durante la última epidemia de malaria la había proveído de quinina... (Anexo: p. 90)

Cualquier lector que se precie de tal sabe de la intensa emoción que puede prodigar una ficción lograda, pero este fragmento se propone, además, hurgar en la carne y sentir el latido de un texto desde la mirada de su creador, mi personaje Federico Costaguta. Creo que esta experiencia solo logra comunicarla la metaficción. Quiero decir, entre todos los avatares humanos, esta vivencia es única, y esto tiene consecuencias en mi novela y, por supuesto, en la literatura como yo la entiendo. Mi elección obedece, pues, no solo a mirarnos en el espejo para encontrarnos (antigua y vigente ambición de la literatura), sino además mirar tras él. Apelando a una corriente pero no menos eficaz imagen, el ser humano que es mirado por un extraño y por un padre no puede ser el mismo. Ninguna mirada es mejor que la otra, pero yo elegí la experiencia del creador (el padre) por afecto a esa emoción, rica como cualquier otra, a

no ser por las dimensiones que abre, una de ellas dar luces sobre la complejidad de lo real desde lo literario como causa central, o, por decirlo aristotélicamente, como la causa material de *UCV*.

4.6. La metaficción como saber

UVC, como cualquier novela, se propone compartir con el lector un saber sobre el mundo, a su vez integrado por una multitud de saberes, que irán de la potencia al acto en cada experiencia lectora. En *UCV* yo he tratado de hablar acerca de tres modos de saber básicos: la relación que existe entre el escritor y su obra, la manera en que la literatura obra sobre el mundo y el modo como la realidad es llevada a su límite último mediante el juego especular que enfrenta a lo real con su imagen.

En relación con el primer saber, Costaguta asume su creación en los siguientes términos:

Leí sin parar las tres primeras páginas y luego me concentré en otros fragmentos escogidos al azar. Sin duda había imperfecciones y líneas por corregir, pero las palabras fluían sin demasiados baches y les daban vida, una tras otra, a las secuencias que trazaban el tortuoso devenir del héroe. La atmósfera, por otra parte, estaba bien construida y se parecía bastante al viento tenue que durante años había estado revoloteando dentro de mi cabeza. Tal vez era posible eliminar, en caso de que me lo pidieran, palabras, asperezas, incluso algunos diálogos sobrecargados. Pero no había ninguna razón para quedarse únicamente con el descenso a los infiernos en el que se veía envuelto el protagonista —consecuencia de una incursión involuntaria en un club nocturno en la primera noche en la ciudad— ni para tirar a la basura el pormenorizado registro de su mundo interior, nebulosa despedazada e inerte que lo había impulsado a emprender aquel incierto viaje a América del Norte.

Hice a un lado el manuscrito y me quedé pensando en la absurda analogía que el joven de la editorial había hecho entre literatura y anuncios meteorológicos. Recordé el esfuerzo que había realizado durante varios meses para terminar el primer capítulo, y luego el segundo, y más tarde todos los restantes, hasta llegar al enfervorizado punto final. Recordé la forma en la que el progreso de cada día me había ido detallando aspectos del relato que al comienzo no veía con claridad. Una súbita marea de confianza en mí mismo atenuó fugazmente el malestar que me agobiaba desde mi conversación con el editor. Me dije con aire de superioridad que el verdadero hilo de una novela no era la

historia, sino la música. Me repetí una y otra vez que no era necesario, para que la narración funcionara, poner en marcha una situación límite o una trama de suspenso. ¿Por qué no podía contarse la simple deriva de un personaje? ¿Por qué no se podía poner en primer plano un conflicto interior? (Anexo: p. 90-91)

Costaguta se enfrenta en este fragmento a su propia obra en varios aspectos: primero hay una disección técnica sobre el acto de contar; luego el conflicto, la tensión más bien, que va de la emoción como insumo creativo a su inevitable transformación en un libro visto como mercancía, propiamente asunto del negocio editorial; para finalizar con una, aunque breve, auténtica arte poética sobre lo que debe ser el oficio de narrar para el protagonista: música. Y además, en un punto de este recorrido que va de los misterios de la manufactura a la perfección sonora de la hechura, Costaguta aborda el acto de creación mismo en su dimensión psicológica, de vivencia, acaso existencia, y lo reafirma en una intensa evocación de Amanda Dutton, quien le dice, sin duda premonitoriamente:

—Es tu voz la que conecta todos esos párrafos —me dijo en una ocasión—. Es tu tono personal, tu conciencia, la que establece los vasos comunicantes. Cuando logres escribir una novela que suene como tus cartas o tus correos electrónicos, me podrás pedir lo que quieras, y yo, tu admiradora número uno, te lo concederé sin chistar. (Anexo: p. 167)

Respecto del segundo saber que persigo, es decir, la manera como la literatura actúa sobre el mundo, es una realidad multidimensional, que va desde lo íntimo a lo contundentemente fáctico. De lo primero acabo de hacer mención; en cuanto a lo segundo, recordemos cómo Dante Guerrero posee a su joven asistente por obra de *Lima, Ohio*, la novela de Costaguta que llevó a un viaje de trabajo y termina siendo leída por aquella:

—Es que hay tanta carne viva en cada página. Tantos recuerdos intensos. Tanta soledad. Explíqueme cómo alguien puede mostrarse de una manera tan cínica por fuera, frente a los demás, día tras día, y por dentro ser alguien completamente distinto.

—¿Te refieres a mí?

Asintió mirándome de frente, la cara apoyada sobre los puños cerrados.

Estaba a punto de darme por vencido y de dejar que pensase lo que le viniera en gana, pero una voz interior me dijo íntimamente que, en honor de todo lo que yo deseaba que sucediera entre ella y yo durante el viaje, lo primero que debía hacer era insistir con la verdad. Esta vez sí extendí mi mano hasta su cara y con dos dedos trémulos le deslicé hacia arriba el puente de los anteojos.

—Otro día me explicarás qué es eso de ser un cínico por fuera y alguien completamente distinto por dentro. ¿Eso es lo que has dicho, no? Bien. Pero ahora para, por favor. Deja de pensar que yo soy el autor de ese manuscrito.

—¿Se da cuenta de que es absurdo que me pida eso?

—Imagina que te lo estoy rogando.

—¿El insensible jefe Guerrero, rogando? —comentó con sarcasmo—. Es un honor. ¡Qué dirían en la oficina si se enteraran! —Se irguió contra el respaldo de la silla y me buscó traviesamente la mirada. Después agregó con tono conciliador—. La verdad es que no entiendo su incomodidad. Debería sentirse halagado porque alguien elogie su trabajo. (Anexo: p. 123-124)

Lo que está en juego aquí no es nuevo. Es el truco literario que apela a ese poder que desde siempre ha tenido la literatura, hablemos de los poetas occitanos y de sus cantos de amor cortés, del propio Dante o el mismo Quijote. El primero empuñó el verso y creó el italiano como lo conocemos hoy para conquistar un amor imposible; el segundo hizo realidad, por su cuenta y riesgo, lo que los libros de caballerías quisieron decir de los caballeros andantes.

4.7. La metaficción como realidad

La literatura ganó mucho con el *Quijote*, pero a cambio de perder la inocencia. Me gusta creer que Cervantes escribió aunque sea de memoria —y quizá al borde de la locura— largos pasajes de su novela durante los cinco años que pasó encerrado en Argel. ¿Qué otra cosa puede hacer un escritor en prisión además de sentirse miserable? El nutrido repertorio de malabares metaficcionales alrededor de los avatares de Alonso Quijana completó el trabajo que las sirenas no pudieron concluir con Odiseo. El Quijote

cayó víctima del juego especular de ser al mismo tiempo hombre y personaje, y lo pagó con la locura que el héroe homérico esquivó a golpe de remos.

Dije en algún momento de esta tesina que apelar a la metaficción como insumo decisivo y determinante de *UVC* era, sobre todo, una elección estética. La forma y modo en que esta opción se realice no fue solo un camino entre otros, sino al mismo tiempo el único camino posible en relación con mi circunstancia como autor. Si la elegí como vector formal determinante de *UVC* fue porque creí que era la única vía que como autor podía transitar para revelar mi sensibilidad como creador y testigo de mi historia mientras la escribía.

Volviendo a las sirenas, ellas ofrecen, por sobre todo, la tentación de comprender lo que sucede por el camino de contarlo. No importa que Odiseo haya sido testigo de privilegio de la guerra Troya; nunca tendrá más que la visión parcial de sus intransferibles sentidos, emociones y prejuicios; de esa materia estamos hechos los hombres. La conciencia ordenadora que ofrece enterarnos de todo por fuerza tiene que ser mentirosa, pero brinda a cambio las embriaguez que otorga la tentación de acceder a lo absoluto.

Dante Guerrero, anciano ya, cercano al definitivo ajuste de cuentas con la vida, mantiene este diálogo con su joven asistente:

Bereche se quedó otra vez en silencio, sin argumentos. Parecía muy contrariado, las dos manos sobre el volante y la mirada fija en el horizonte. Por dentro, sin embargo, le daba vueltas a varios pensamientos. Luego de un rato, se aferró a uno de ellos:

—Conozco a un hombre que un día se cruzó en el aeropuerto de Sydney con una mujer a la que nadie había visto en años.

—Esa era una fantasía de Federico Costaguta. Nunca ocurrió en la realidad.

—Pero en *El rostro de Amanda* usted le dedica varias páginas a esa fantasía como si fuera su propia fantasía. Supongo que entonces no le pareció un disparate.

—¿Cuál es tu punto? —se impacientó el anciano—. ¿De qué estamos hablando?

—De esperanza —dijo Bereche con calma—. Yo estoy hablando

de esperanza. Pero ya que usted ha tocado el tema, ¿por qué no me dice de una vez la verdad sobre su amigo Federico Costaguta? Confiese que nunca existió y que es una invención suya.

—Volvemos a lo mismo —farfulló el anciano.

—Jefe, se acerca nuestra hora. Es tiempo de que me cuente toda la verdad.

—No hay más verdad. Esa es toda la verdad. Y además, en la novela que tú y yo estamos escribiendo ahora mismo, todavía no llega tu hora. Al final, tú sobrevives. (Anexo: p. 154-155)

Hacer metaficción es, en último término, enfrentar la literatura a un espejo, con todas las ventajas que brinda, pero corriendo el riesgo de perderse, como los niños que alguna vez extraviamos las señas de nuestro rostro de tanto mirarlo, como los mismos niños que olvidamos un día el sentido de una palabra de tanto repetirla. Si la literatura tiene que ser saber, terminará por hablar de sí misma.

4.8. Metaficción y literatura: Hoy y para qué

Como creador considero que hoy, si una novela quiere ser total, deberá recorrer tarde o temprano el camino de la metaficción por lo menos debido a dos razones, que menciono sucesivamente, pero sin ánimo de que su orden indique una prelación: una, estética; la otra, cognitiva; razones interdependientes y quizá, a la postre, la misma cosa si lo que está juego es la tentación de escribir una novela total.

La novela total dejó de ser una posibilidad cuando el mundo se tornó inabarcable. Sin embargo, esta elección creativa tiene una nueva oportunidad en un planeta que ha estrechado al límite sus relaciones sociales por la vía electrónica para convertirse en la auténtica aldea global que de modo clarividente Marshall MacLuhan anticipó con su polémica obra. Si aceptamos que el lenguaje sirve básicamente para contar historias y de ese modo ordenar la experiencia, el auge que ha cobrado la lengua escrita (por la vía de los correos electrónicos, los mensajes de texto y el propio Facebook) como medio de comunicación conducirá de una u otra forma a los relatos

metaficcionales en un mundo que los medios electrónicos han llenado de mensajes a tal punto que a veces no es posible saber de inmediato de donde provino una u otra información que usamos o recordamos. Estamos, pues, viviendo en un mundo de relatos. De allí a hablar de la naturaleza y forma de lo relatado solo media un paso.

Volviendo a la metáfora del espejo y el juego que le es propio, si vivimos en una casa llena de espejos terminaremos por saber más no solo de nuestra apariencia, sino también de la naturaleza del propio acto de reflejar y todas sus consecuencias. Recordemos si no que “reflejar” y “reflexionar” comparten etimología.

Sin embargo, dicho todo lo previo, reitero que mi elección fue raigalmente estética con la finalidad de expresar un cúmulo de emociones como artista, más que impelido por escribir algo literariamente actual o en boga. Ya sabemos que la tentación de la literatura de hablar de sí misma es antigua y siempre los narradores han cedido a ella, desde Homero a Auster y Roth, pasando por Cervantes. Mi propósito como narrador ha sido, más allá de la laboriosa ejecución del artilugio técnico y el malabar referencial, tocar aunque sea brevemente la verdad del mundo, una verdad que en el terreno de la literatura no se logra por medio del silogismo lógico deductivo, sino a través de las palabras.

Quizá Borges ha resumido como nadie ese noble propósito en su célebre poema “Arte poética”, una de cuyas estrofas asegura:

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
lloró de amor al divisar su Ítaca
verde y humilde. El arte es esa Ítaca
de verde eternidad, no de prodigios. (1974: p. 914).

Conclusiones

1. Más allá de su significado etimológico de “ficción que trata sobre la ficción”, metafiction es una noción que se refiere a un conjunto muy diverso de obras narrativas, a veces muy distintas entre sí, que incluyen en su planteamiento o desarrollo, junto con los componentes habituales de toda ficción, un conjunto de recursos o procedimientos narrativos específicos destinados a explicitar ante el lector su propio proceso de enunciación, con el fin de llamar la atención sobre la naturaleza artificial de la obra literaria y de cuestionar la frontera entre realidad y ficción.
2. Una primera modalidad metafictional consiste en incorporar dentro de la obra una reflexión, comentario o discurso sobre el procedimiento discursivo o constructivo de la obra misma, sea mostrando al lector el propio proceso creativo, sea revelando los elementos que hacen posible la ficción o la forma como se crea la ilusión de realidad en el propio texto narrativo, sea contando “la historia de la historia”, es decir, la forma como los distintos componentes de trama, personajes y tema llegaron a confluir en lo que el lector está leyendo.
3. Una segunda modalidad metafictional consiste en incorporar dentro de la obra una reflexión, comentario o discurso sobre la literatura o sobre la novela como género o arte, una suerte de narración o de dialogo sobre el proceso práctico u ontológico de la creación literaria, en ocasiones incluso una suerte de poética o de valoración sobre la literatura, puesta en boca de escritores que enfrentan determinadas dificultades a la hora de escribir, o de editores o lectores que comentan determinado libro o elaboran juicios sobre determinado escritor.

4. Una tercera y última modalidad metaficcional consiste en incorporar dentro de la novela —en muchas ocasiones, aunque no siempre, con el recurso del manuscrito— otra novela o ficción cuya trama, personajes y tema, así como su composición y lenguaje, no tienen necesariamente relación con los de la primera, a la que está unida, sin embargo, por la obvia contigüidad dentro del texto, contigüidad que establece numerosos vasos comunicantes entre ellas y las entreteje de diversas maneras, hasta hacerlas en algunas ocasiones recíprocamente dependientes.
5. Mientras algunas obras narrativas apelan en diferente grado —desde un modo casual o marginal hasta un modo más vasto que convierte la metaficción en un componente central de su estructura o trama— a uno y solo a uno de estos tres procedimientos metaficcionales, otras obras combinan dos de estos tres procedimientos, o incluso los tres, entremezclándolos, superponiéndolos y haciéndolos coexistir a lo largo de sus páginas, aunque con el claro predominio de uno de ellos.
6. La incorporación de estrategias metaficcionales en una novela y en general en una obra de ficción contribuye a plantear y a componer una propuesta de mayor complejidad estructural y estilística, pues dichas estrategias o modalidades metaficcionales —en cualquiera de sus formas— multiplican los puntos de vista que ofrece la obra, los superponen y los contrastan, al mismo tiempo que amplían las perspectivas temporal, espacial, social e incluso estética y confieren al lector un papel mucho más activo en la construcción del sentido, que se abre a nuevas e insospechadas dimensiones.
7. Aunque, debido a la proliferación de novelas metaficcionales en las décadas

recientes, se suele asociar la metaficción a la posmodernidad, por el hecho de compartir con esta su vocación deconstructiva, autorreflexiva, autoconsciente, autorreferencial y, sobre todo, narcisista, lo cierto es que la metaficción se remonta hasta *La Odisea* e involucra textos tan antiguos como *Las mil y una noches* o *El Quijote*, y otros no tan antiguos como *Los monederos falsos*, de André Gide, y *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez.

8. En la tradición de la narrativa peruana, las novelas más específicamente metaficcionales son *La piedra en el agua*, de Harry Beleván, publicada en 1977, e *Historia de Mayta*, de Mario Vargas Llosa, publicada en 1983; sin embargo, también apelan a lo metafictional otras obras como *La casa de cartón*, de Martín Adán; *La ciudad y los perros*, del mismo Vargas Llosa; *La violencia del tiempo*, de Miguel Gutiérrez; *Los eunucos inmortales*, de Oswaldo Reynoso; *Ximena de dos caminos*, de Laura Riesco; y la reciente *Contarlo todo*, de Jeremías Gamboa.
9. En relación a mi propio trabajo como escritor, apelar a la metaficción y a sus distintas modalidades creativas para la escritura de mi novela *Último verano en Colán* fue un paso decisivo que contribuyó a potenciarla de manera determinante y en múltiples planos, en primer lugar en términos de complejidad estructural y de riqueza formal y narrativa, pero asimismo en el plano de lo conceptual, pues dicha complejidad estructural es la base sobre la que fluyen y se entrecruzan las historias con las que yo pretendo construir una visión del mundo totalizante o universal, así como retratar la complejidad de la condición humana.
10. *Último verano en Colán* apela a los tres procedimientos metaficcionales básicos expuestos y analizados en esta tesina, pues en primer lugar incluye dentro de su trama y desarrollo la novela *Lima, Ohio* que uno de los protagonistas ha escrito,

así como otra obra, de corte futurista, sobre los devastadores efectos materiales y sociales del calentamiento global en la costa de Piura que el segundo protagonista se encuentra componiendo, así como otras novelas que este último llega a terminar y a publicar en el transcurso de su vida como escritor.

11. Al mismo tiempo, *Último verano en Colán* apela también a las otras dos restantes modalidades de la metaficción, pues recoge, para poner en relieve su reflexión acerca de la ficción, los procesos de escritura de esas distintas novelas, incluidas sus respectivas génesis, y asimismo un conjunto de juicios, ideas y valoraciones estéticas que ambos narradores y sus eventuales interlocutores, sobre todo editores, a lo largo de la novela tienen acerca de lo que debe ser y no debe ser una novela.

12. Aunque echar mano de la metaficción como insumo decisivo y determinante de *Último verano en Colán* fue, sobre todo, una elección estética, mi reflexión en el proceso de preparación de esta tesina y de lectura analítica de las obras estudiadas me ha mostrado que la apelación a lo metafictional no fue solo un camino narrativo entre otros, sino el único camino posible en relación con mi circunstancia como autor, la única vía que podía transitar para revelar mi sensibilidad como creador y testigo de mi historia.

Bibliografía

- Adán, Martín (2004). *La casa de cartón*. Lima, Perú: Editorial Peisa.
- Auster, Paul (1985). *City of Glass*. Nueva York: Penguin Books.
- Auster, Paul (2003). *La noche del oráculo*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Auster, Paul (2007). *Viajes por el Scriptorium*. Barcelona, España: Editorial Anagrama.
- Barthes, Roland. (1973). *Ensayos críticos*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral.
- Borges, Jorge Luis (1974). *Obras completas*. Buenos Aires, Argentina: Emecé Editores.
- Cervantes, Miguel de (2005). *Don Quijote de la Mancha*. Ed. del IV centenario. São Paulo: Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, PUCP, Alfaguara.
- Cisneros, Antonio (2003). *Comentarios reales*. Valencia, España: Editorial Pre-Textos.
- Gamboa, Jeremías (2013). *Contarlo todo*. Barcelona, España: Editorial Mondadori.
- García Márquez, Gabriel (2013). *Cien años de soledad*. Barcelona, España: Editorial Debolsillo.
- Gardner, John (1987). *El arte de escribir novela*. México DF, México: Editorial Publigráficos.
- Genette, Gerard (2002). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. México DF, México: Fondo de Cultura Económica.
- Gide, André (1984). *Los monederos falsos*. Bogotá, Colombia: Editorial Oveja Negra.
- Gil Gonzales, Antonio Jesús (2001). *Teoría y crítica de la metaficción en la novela española contemporánea*. Salamanca, España: Ediciones de la Universidad de Salamanca. 2001.
- Gutiérrez, Miguel (1991). *La violencia del tiempo*. Lima, Perú: Editorial Milla Batres.
- Homero (1979). *La odisea*. Barcelona, España: Editorial Bruguera.
- Jakobson, Roman (1975). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, España: Editorial Seix Barral.
- Redondo Goicochea, Alicia (1995). *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*. Madrid, España: Siglo Veintiuno.
- Reynoso, Oswaldo (1995). *Los eunucos inmortales*. Lima, Perú: Editorial Peisa.

- Reis, Carlos y López, Ana Cristina (1995). *Diccionario de narratología*. Salamanca, España: Ediciones Colegio de España.
- Riesco, Laura (1994). *Ximena de dos caminos*. Lima, Perú: Editorial Peisa.
- Roth, Philip (2007). *Zuckerman encadenado*. Barcelona, España: Editorial Debolsillo.
- Todorov, Tzvetan (1974). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires, Argentina: Tiempo Contemporáneo.
- Tumi, Francisco (s.f.). *Último verano en Colán*. Manuscrito inédito.
- Uribe, Kirmer (2008). *Bilbao - New York - Bilbao*. Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Vargas Llosa, Mario (2008). *Historia de Mayta*. Madrid, España: Editorial Punto de Lectura.
- Vargas Llosa, Mario (2012). *La ciudad y los perros*. Madrid, España: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.

ANEXO

Último verano en Colán (novela)

FRANCISCO TUMI

ÚLTIMO VERANO EN COLÁN



“Habla y cuéntame sinceramente por dónde anduviste perdido y a qué regiones llegaste especificando qué gentes y que ciudades bien pobladas había en ellas; así como también cuáles hombres eran crueles, salvajes e injustos, y cuáles hospitalarios y temerosos de los dioses. Dime por qué lloras y te lamentas en tu ánimo cuando oyes referir el azar de los argivos, de los dánaos y de Ilión. Diéronselo las deidades, que decretaron la muerte de aquellos hombres para que sirvieran a los venideros de asunto para sus cantos”.

Odisea, rapsodia VIII.

“¡Oh memoria, enemiga mortal de mi descanso!”.

El Quijote, capítulo XXVIII.

1. LIMA, OHIO

Acomodó el manuscrito sobre su amplio escritorio y por un instante se replegó sobre sí mismo, calibrando —supuse— lo que iba a decirme:

—Mira, Federico: si pongo el canal del clima, lo hago porque quiero saber cuál va a ser la temperatura o a qué hora va a estar nublado, ¿no te parece? Lo que busco son datos concretos: si va a llover, si va a salir el sol. No me interesa en absoluto si la llovizna nocturna se parece a la de la infancia del hombre del tiempo, o si las nubes lo hacen pensar en la hembra a la que se quiere tirar porque el día anterior se cruzó con él y lo miró a los ojos.

A esas alturas de nuestra conversación, entendía muy bien lo que el hijo de puta estaba tratando de decirme, pero para ganar tiempo y pensar en mi respuesta, le pregunté:

—¿Qué tiene que ver eso con mi novela?

—¡No te hagas el que no entiende, Federico! Sabes muy bien a qué me refiero. Tu novela está de la puta madre. Ya tenemos listo el contrato y vamos a publicarla de todas maneras. Eso dalo por hecho. Haremos una gran campaña de difusión y mucha bulla por todas partes. Pero hay que hacerle algunas reformas a tu texto, meterles tijera a estos segmentos que te he indicado —volvió a tocar el manuscrito—, justamente las

páginas que le restan agilidad a la historia y que pueden hacer que el lector se canse y abandone la novela sin terminarla.

—No entiendo, francamente. Me dices que la novela está de la puta madre, pero al mismo tiempo quieres quitarle más de la mitad de las páginas.

—El conjunto está muy bien; de eso no hay duda. Ha pasado por dos revisiones, por cuatro ojos. Tu historia es absolutamente original, muy imaginativa y llena de giros. Eso les va a encantar a los lectores. Desde el título, *Lima, Ohio*, hasta el desenlace, te aseguro que va a causar sensación. Va a funcionar muy bien. Pero hay que concentrarse en esa línea del relato y podar todo lo que se desvíe de esa historia principal.

—Pero la historia es solo una parte de la novela, no es toda la novela. Tanto o más importante que la historia es el tratamiento, la subjetividad, la perspectiva con la que se escribe. Estamos hablando de literatura. No me digas que hay que volarle toda esa parte.

Evitó mascullar “¡huevadas!” o algo por el estilo, pero vi claramente en su rostro que estaba pensando eso: que mis argumentos eran puras huevadas.

—¿Por qué no confías en nosotros, Federico? Nosotros hacemos libros, vendemos libros, pensamos todo el día en libros. Sabemos lo que buscan los lectores en estos tiempos tan complicados. Con las modificaciones que te estamos proponiendo, tu novela le va a gustar a más gente, vamos a vender más, nos va a ir mejor a todos.

—Pero pretendes desfigurar todo lo que yo he escrito. Quieres que sea una simple historia más, contada como cualquier otra historia. Lo que he escrito —ahora fui yo quien señaló el manuscrito con los ojos— es mucho más complejo. Expresa una perspectiva personal, un clima... Otro clima, por si acaso. No el clima del que tú hablas.

Se hizo un silencio muy incómodo en la vasta e iluminada oficina, y yo me chorreé ligeramente sobre el asiento. Supuse que el imbécil había tenido decenas de

conversaciones idénticas a esa y que en todas ellas había resuelto el impasse a su favor y les había doblado el brazo a los autores. Tenía que pensar con rapidez en lo que debía decir para no irme de allí con las manos vacías, peleado con la editorial. O, lo que era peor, con una novela que no era la que yo había escrito durante cinco largos años.

Él habló primero:

—Este año ya hemos publicado nueve títulos. —Giró el cuerpo hacia la vitrina que había detrás de él. Allí se exhibían todas las novelas del sello. Las señaló con el índice—. Aquí está la nueva narrativa peruana, la literatura que se está produciendo en estos momentos. En todos esos casos, entre el manuscrito original y el libro resultante hubo un proceso de adecuación. Como imaginarás, al comienzo los autores se pusieron a la defensiva y rechazaron nuestras propuestas de reforma, pero luego se dieron cuenta de que sus textos mejoraban y se volvían mucho más accesibles. Al final, todos quedaron más que satisfechos.

Quise decirle que, salvo honrosas excepciones, no había nada que valiera la pena en esas tres docenas de volúmenes que ya llevaban publicados en lo que iba del siglo XXI. Quise decirle que casi todas esas novelas serían olvidadas en unos pocos años, si no antes, pero me contuve pensando que lo que debía buscar en ese momento no era una confrontación, sino más bien tiempo, diálogo, una puerta por la que ambos pudiéramos escapar de su lógica de mercader de papel impreso.

Intenté hablarle de valores literarios, pero su mirada me hizo sentir como si fuera un extraterrestre o un subnormal. Tanteé por el lado de la coherencia interna, traté de argumentar en torno a la riqueza discursiva, evitando absurdamente, como quien camina en puntas de pie, hablarle de cualquier aspecto que apuntara a la defensa de un proyecto personal, pues eso parecía ser ajeno a lo que discutíamos. Finalmente usé la palabra “armonizar”, me aclaré la garganta con los ojos entrecerrados y medio que acepté

considerar los cambios que me proponía. Él pareció mostrarse más receptivo, aunque en seguida arguyó que estábamos contra el tiempo y que debíamos ponernos en ese mismo instante a estudiar las modificaciones.

—Dame dos semanas para preparar una nueva versión —le propuse—. Te aseguro que tomaré en cuenta todas las objeciones que me has planteado.

Miró un enorme calendario colgado de la pared. Mostraba una imagen con molinos de viento que habíamos comentado con buen humor la primera vez que nos habíamos visto, seis meses atrás. Yo le había hecho llegar mi manuscrito y él me había telefoneado cuatro semanas después para invitarme a su oficina. Allí me explicó los complejos procesos de lectura, evaluación y publicación por los que debían pasar los originales enviados por los autores.

—Eso complicaría todo, Federico —dijo con tono tajante—. Tenemos que entrar a imprenta esta misma semana.

—Entiende que no puedo dejar que se publique así como tú quieres —repliqué casi sin respiración—. Dame aunque sea una semana para hacerle algunas modificaciones.

—Tenemos un cronograma de producción, compadre.

—Pero eso que quieres publicar ya no se parece casi nada a mi novela.

—Comprende que si no entra a imprenta ahora, habría que esperar hasta el próximo año. Tal vez hasta dentro de dos años. ¿Quieres eso? ¿De verdad quieres eso? Bueno, en fin, tú decide.

Pensé en los veintitantos narradores cuyas novelas languidecían en la vitrina, y en seguida en la literatura sacrificada durante todos esos años en el implacable altar de las ventas. Pensé en el homenaje literario que me había propuesto escribirle a Amanda Dutton, en mi vida pasada y en todo lo que me había dejado arrebatado desde que era un

muchacho. Pensé en los largos encierros que me había costado poner en palabras toda esa sensación de pérdida que a veces me impedía respirar. Pensé en lo que me iba a decir Elíizabeth cuando llegara a casa y le contara que no había calificado para la gloria. Pensé en aquel segmento de 8 y ½ en el que el intelectual francés que asesora al productor le dice a Guido-Mastroiani que si no es posible el todo, entonces la nada es lo más parecido a la perfección. Respiré profundamente mientras me preguntaba lo que tenía que hacer con aquellos impulsos homicidas que se encrespaban en mi pecho. Me dije a mí mismo no no no, y luego creo que dije para afuera, en voz muy alta, no no no, mientras me ponía de pie, tomaba el manuscrito del escritorio y daba los primeros pasos hacia el abismo.

Entré en el ascensor con la estúpida esperanza de que él viniera detrás de mí con una frase conciliadora, incluso con una disculpa, pero vi cómo se cerraban las puertas delante de mí, percibí los sobresaltos de la contenida caída libre del armatoste, escuché la fría voz de la recepcionista apenas las puertas se abrieron frente a ella cuatro pisos más abajo, me di cuenta de que atravesaba el gran portón del local de la editorial, que salía a la calle, que daba cortos pasos hacia ninguna parte y que mi vida ingresaba otra vez en una órbita inesperada, sin que nadie me alcanzara a toda prisa para pedirme que regresara a la editorial a seguir conversando acerca de la publicación de mi novela.

Tomé un taxi hasta el laboratorio, pese a que estaba de vacaciones y a que Elíizabeth me esperaba en casa. Por suerte, ya era casi la hora del almuerzo y ningún compañero de oficina se mostró interesado en preguntarme qué hacía allí o en detenerme para comentar las novedades del día. Fui hasta mi pequeño apartado con la mirada clavada en el piso, seguido únicamente por la secretaria de la gerencia, que era nueva y aún me llamaba, respetuosamente, “Señor Costaguta”. Me extendió un pequeño sobre blanco y me explicó que era la invitación a un seminario sobre las desventajas de

los medicamentos genéricos que yo mismo había organizado durante las últimas semanas. Sin mirarla, le dije que no iría.

Apenas me quedé solo, me quité el saco y abrí el manuscrito en la primera página. Las manos me temblaban un poco debido a la tensión, y una fuerza de la que no podía sustraerme me oprimía el pecho y me producía un malestar generalizado. Comencé a leer el texto como si se tratara de una historia escrita por otra persona:

Me habían dicho que sus calles eran apacibles y que su nombre era un tributo a la lejana ciudad de Sudamérica que durante la última epidemia de malaria la había proveído de quinina...

Allí estaba mi personaje, desubicado y vacío, dando sus primeros pasos en una ciudad de escaso movimiento llamada también Lima. Sin un fin preciso, acababa de arribar a la terminal de autobuses tras un viaje de tres horas desde Detroit. La narración era clara y avanzaba sin tropiezos. Un taxi conducido por una mujer, solicitado por teléfono desde la misma terminal, lo dejaba en un hotel administrado por una pareja de esposos indios, quienes le informaban en el acto, con un gesto casi hostil, que no había habitaciones disponibles. Él les pedía información sobre otros hoteles en el área y los dos se encogían de hombros y se mantenían imperturbables. La apariencia de ambos y el sari que vestía la mujer, de colores que alguna vez habían sido muy vivos, le hacían recordar al héroe, como un relámpago, la sutil elegancia y la calidez sin límites de la señora Rudraraju, a quien había conocido años antes en el Hotel de la Amistad de Pekín. Ella y su esposo solían invitarle una ensalada de pepinillos y tomates llamada *kachumber*, gesto que él retribuía, cuando volvía de vacaciones del Perú, con una fuente de carapulcra adornada con cuartos de huevos duros.

Leí sin parar las tres primeras páginas y luego me concentré en otros fragmentos escogidos al azar. Sin duda había imperfecciones y líneas por corregir, pero las palabras

fluían sin demasiados baches y les daban vida, una tras otra, a las secuencias que trazaban el tortuoso devenir del héroe. La atmósfera, por otra parte, estaba bien construida y se parecía bastante al viento tenue que durante años había estado revoloteando dentro de mi cabeza. Tal vez era posible eliminar, en caso de que me lo pidieran, palabras, asperezas, incluso algunos diálogos sobrecargados. Pero no había ninguna razón para quedarse únicamente con el descenso a los infiernos en el que se veía envuelto el protagonista —consecuencia de una incursión involuntaria en un club nocturno en la primera noche en la ciudad— ni para tirar a la basura el pormenorizado registro de su mundo interior, nebulosa despedazada e inerte que lo había impulsado a emprender aquel incierto viaje a América del Norte.

Hice a un lado el manuscrito y me quedé pensando en la absurda analogía que el joven de la editorial había hecho entre literatura y anuncios meteorológicos. Recordé el esfuerzo que había realizado durante varios meses para terminar el primer capítulo, y luego el segundo, y más tarde todos los restantes, hasta llegar al enfervorizado punto final. Recordé la forma en la que el progreso de cada día me había ido detallando aspectos del relato que al comienzo no veía con claridad. Una súbita marea de confianza en mí mismo atenuó fugazmente el malestar que me agobiaba desde mi conversación con el editor. Me dije con aire de superioridad que el verdadero hilo de una novela no era la historia, sino la música. Me repetí una y otra vez que no era necesario, para que la narración funcionara, poner en marcha una situación límite o una trama de suspenso. ¿Por qué no podía contarse la simple deriva de un personaje? ¿Por qué no se podía poner en primer plano un conflicto interior?

Telefoneé a Elizabeth y le mentí que aún estaba en la editorial y que las cosas no pintaban como yo había calculado. Agregué que posiblemente no regresaría a casa hasta tarde. “¿Pero te la van a publicar?”, insistió. Solo le dije que la llamaría cuando pudiera.

Salí a la calle y me eché a andar con cualquier dirección. Me di cuenta de que no tenía adónde ir. Pensé refugiarme en un cine, como solía hacer cuando era estudiante, pero intuí cierta sordidez en la elección y la descarté de inmediato. Caminé sin rumbo un rato más. Me asomé a un par de restaurantes con la idea de sentarme a comer algo y de hacer tiempo mientras pensaba o leía, pero tampoco tenía hambre. Al final, tomé un taxi y le pedí que me llevara a La Punta. En el viejo balneario siempre encontraba paz, espacios abiertos y, sobre todo, un profundo y vivificante olor a océano. Y yo necesitaba con urgencia un aliciente para sentirme mejor.

La opresión en el pecho cedía por momentos, sobre todo cuando el tráfico no era tan salvaje y el taxi avanzaba con rapidez. Sin embargo, una melancolía incipiente comenzaba a cobrar forma en un recóndito espacio de mi interior. Deseaba estar solo y al mismo tiempo echaba de menos la presencia de alguien. Necesitaba un interlocutor con quien repasar y buscar algún sentido al medio siglo que ya llevaba sobre la Tierra. Un contraste como el que me acababa de remecer en la editorial me confrontaba con la totalidad de mi universo, desde el trabajo que realizaba para ganarme el sustento hasta mi vida con Elizabeth, de quien, para ser sincero, no esperaba nada.

Caminé un rato por la soleada plaza del balneario y luego me dirigí hacia el rompeolas. Debía de verme bastante ridículo vestido con saco oscuro y parado frente al mar, apoyado en el mirador de granito erigido en la punta donde acababa el continente. Sin embargo, nada de eso me importaba en aquel momento. A izquierda y derecha había parejas acarameladas y grupos de hombres que sostenían hilos de pescar y compartían la misma botella de cerveza. La tarde brillaba como pocas veces en el año y el aire despejado y sin niebla permitía ver con nitidez el otro extremo de la bahía: Chorrillos, Barranco, Miraflores y también, a la espalda, girando ciento ochenta grados, las primeras elevaciones andinas con su desvaído pelaje color tierra. Un mar celeste y

espumoso rebotaba sin fuerza contra la isla San Lorenzo, gigantesca, alta y vacía. No había viento; apenas una leve brisa que ni siquiera me despeinaba. Abrí por la mitad el manuscrito de la novela. Retrocedí varias páginas en busca del capítulo en el que mi personaje se escabullía del club y corría con desesperación hasta el hotel en el que se había registrado. Sentía un inocultable entusiasmo por ese capítulo. Era el segmento de la novela que contenía más fantasías e invenciones y, al mismo tiempo, más elementos de mi propia experiencia. El héroe estaba perdido como yo, padecía como yo, echaba de menos a alguien, al igual que yo. Entraba a su habitación a tropezones y se movía muy nervioso de un lado para otro. Transpiraba y temblaba. Sabía que solo tenía unos cuantos minutos para tomar sus pertenencias y salir disparado hacia cualquier parte. No había ningún ruido a esa hora de la madrugada, ni siquiera en la calle. Se cercioró de que su pasaporte estuviera en su lugar. En seguida pensó en lo que le diría al encargado del hotel al pasar delante del mostrador. Por suerte, lo habían obligado a abonar la primera noche por adelantado y eso le daba la libertad de marcharse cuando se le antojara. Iba a hacerlo, pero en el momento en que se disponía a partir, lo sobresaltaron con violencia dos golpecillos en la puerta. Volvieron a repetirse mientras el corazón se le paralizaba y sus pulmones dejaban de funcionar.

—*Señor*—susurró alguien del otro lado de la puerta—. *Señor peruano...*

Era la muchacha que había conocido en el club; se esforzaba por pronunciar algunas palabras en español. Él se mantuvo inmóvil, los músculos paralizados por el pánico. ¿Qué hacía allí? ¿Para qué lo había seguido? ¿Acaso para agradecerle? Pensó por un instante que esa era una posibilidad. Después de todo, él no se habría visto involucrado en esa imprevisible pesadilla si es que una hora antes no hubiera intervenido en esa riña para defenderla. Sin embargo, no sabía nada de ella y también era posible que los hombres que lo habían golpeado en el club la estuvieran usando

como señuelo. Volvió a oír las mismas palabras y la misma voz, y en seguida dos o tres frases más en inglés, anhelantes y urgentes. Cuando estaba a punto de asomarse por la ventana y gritar para pedir auxilio, vio aparecer por debajo de la puerta la punta de su tarjeta de crédito. Recordó de golpe que había olvidado reclamarla luego de que lo forzaran a pagar una abultada cuenta ajena. Ya no quiso pensar más. Simplemente decidió que, dadas las circunstancias, la muchacha solo podía venir como amiga.

Continué leyendo en silencio empinado frente al océano, apoyado contra el muro del rompeolas como si se tratara de un escritorio. Los de la editorial habían escrito MUY BIEN al comienzo de todo ese pasaje, que se extendía a lo largo de varias páginas. También habían garabateado signos de aprobación y comentarios elogiosos en los márgenes. Pero más adelante, luego de que la pareja sorteaba la insidiosa cuadra del hotel y se abalanzaba sobre el primer taxi que aparecía, habían trazado una línea de color rojo y escrito con letras muy grandes: SACAR. La palabra se repetía en las siguientes seis hojas, en las que la narración se aferraba al intrincado pensamiento del protagonista mientras él y la muchacha se marchaban en el taxi.

Aquella manera superficial de aproximarse a un relato me pareció abominable. Yo estaba más que satisfecho con esa parte. Había logrado convocar un tono que se parecía bastante a mi pesimismo, un tono que en algunos pasajes trasuntaba en forma velada mis sentimientos. Pero para los editores, esas páginas cruciales resultaban absolutamente prescindibles. Volví a leerlas frente al mar. Volví a adentrarme en el fuero interno de mi criatura. El corazón le seguía latiendo con fuerza. Muy nervioso todavía, observaba por un segundo el perfil afable de la muchacha. Algo en su pelo o en su expresión desafiante le hacía pensar de nuevo en esa otra muchacha por quien había emprendido aquel viaje sin sentido. La miraba de reojo, muy lentamente, y por encima del ruido que producía el motor del taxi creía reconocer ciertos rasgos familiares. Tal

vez la caída del pelo. Tal vez los ángulos elegantes del rostro. Su mente lo transportaba a una quieta madrugada de verano en la que se veía volviendo a casa desde un bar de estudiantes cercano a la Universidad de Pekín. Él —lo recordaba muy bien— no cabía en sí mismo. Algo había cambiado en el orden del universo en los últimos minutos. Ella venía a su lado montada en su refinada bicicleta de siete velocidades y le hablaba de vinos australianos y luego le preguntaba si entendía todo lo que le decía. Él reía y ella también reía. El país más poblado del mundo estaba desierto a esa hora de la noche. Los postes del alumbrado público trazaban dos líneas interminables que se perdían en lo alto, al fondo de la avenida. Las muchedumbres chinas dormían a esa hora, recuperaban fuerzas para la jornada siguiente. Ella continuaba hablando en un inglés transparente, mientras él trataba de proyectarse en el tiempo e imaginaba lo que debía propiciar quince o veinte minutos más adelante, en el momento en que el muro norte del Hotel de la Amistad apareciera frente a ellos, con su pesado portón de fierro custodiado por un soldado adolescente petrificado en posición de firmes. La miraba de reojo, repleto de una emoción que jamás había sentido, y recorría con detenimiento todo su cuerpo realzado por aquella postura de ciclista, desde el pelo castaño hasta los tobillos. Era extremadamente bella y ahora pedaleaba a su lado. Estaba asombrosamente llena de vida y un rato antes se había empinado en la puerta del bar para besarle en los labios. Sin duda, lo había sorprendido. Como lo había sorprendido la semana anterior, cuando se encontraron en forma casual en la entrada principal del hotel y ella aceptó su invitación para salir a tomar una cerveza. No le había respondido, contra todo pronóstico, lo mismo que a los otros codiciosos extranjeros que la asediaban: “Oh, gracias, pero a mi novio podría no gustarle”. No. A él le había respondido con un gesto divertido y una sonrisa que en muy poco tiempo le iba a cambiar la vida: “De acuerdo —había replicado—, pero déjame pensar un poco lo que le debo decir a mi novio”.

El sol comenzó a descender directamente frente a mí y el aire que flotaba sobre La Punta se revolvió como si enviara señales. Tenía ganas de arrojar el manuscrito al mar, aunque al mismo tiempo deseaba continuar con la lectura. Pronto se desataría el crepúsculo y me sentiría más solo y más desgajado del mundo, pese a la animación del balneario. Me eché a caminar por el malecón, iluminado con violencia por el resplandor de la tarde. Debía comer algo. Debía telefonar a Elizabeth. Debía continuar con mi vida. Otros seres solitarios miraban el mar acomodados en distintas posiciones, inmóviles y pensativos. Sin percatarse de ellos, grupos de vecinas y de vecinos sentados en las bancas conversaban y reían con vivacidad. Parecían cumplir un ritual religioso que los preparaba para la muerte de los astros diurnos. El color del mar se hacía cada vez más cambiante. No hacía ni frío ni calor. Fui y regresé de un extremo a otro del malecón, atraído por instantes por los reflejos color naranja que rebotaban en los mástiles de las embarcaciones. Me asomé al muelle con mi manuscrito bajo el brazo, justo cuando el inflamado disco del sol comenzaba a desvanecerse devorado por el horizonte. Avancé a paso lento hasta el extremo del muelle que se introducía en el mar y me quedé allí todo el tiempo que duró el espectáculo, imaginando vanamente, con aplicación de meteorólogo, que en ese mismo instante, mientras en el Perú el día moría, comenzaba a amanecer en las dispersas islas de la Polinesia Francesa, las oficinas abrían sus puertas en Vanuatu y en la costa este de Australia la gente interrumpía sus labores matutinas para tomar un café. Regresé lentamente al malecón y me dirigí hasta la otra costa del balneario. Chorrillos, Barranco y Miraflores se habían convertido en una hilera de luces amontonadas a lo lejos. Al igual que la Polinesia Francesa, Vanuatu o Australia, en ese momento también estaban en el otro lado del mundo.

Estuve caminando calle por calle a lo largo y ancho de La Punta durante un buen rato. Me detuve en una bodega donde bebí una botella de agua y pregunté por un buen

lugar para comer. Volví a la placita y me senté en una de las bancas sin saber si debía o no regresar a casa. La voz y los gestos de Amanda Dutton volvían como apacibles fantasmas y me reconciliaban instantáneamente con el mundo. Recordaba una y otra vez la pasmosa naturalidad con la que me sonreía cuando me veía sentado en la banca que había delante de mi edificio en el Hotel de la Amistad. Pasaba con su novio y los amigos de este con dirección a su departamento, en el edificio vecino, y yo respondía su saludo y el de los otros agitando mi mano y esbozando también una sonrisa. Me quedaba observando su andar insolente, su joven y atractiva figura resaltada por el verano.

Aquella noche, ella se adelantó unos metros y cruzó el portón antes que yo. El soldado adolescente, petrificado en posición de firmes, nos miró pasar de reojo. El interior del hotel estaba completamente desierto a esa hora de la madrugada. Solo se escuchaban los chillidos cifrados de los grillos y, muy a lo lejos, esporádicos cláxons de auto. En silencio pedaleamos hasta nuestro territorio dentro del gigantesco conjunto residencial. En silencio aminoramos la velocidad cuando nos aproximamos a nuestros edificios. En silencio nos detuvimos frente al suyo y descendimos de las bicicletas. Le propuse con mi fuerte acento peruano que viniera a mi departamento a seguir conversando. Los grillos callaron de golpe y el intrincado mecanismo de la noche se detuvo sin que nadie lo notara. Ella miró alrededor —o quizás dentro de sí misma— con sus bellísimos gestos anglosajones, lo pensó muy seria unos instantes y luego respondió: “De acuerdo, pero solo cinco minutos”.

Y a continuación me pidió que la ayudara a poner a buen recaudo, dentro de su departamento, su flamante bicicleta de siete velocidades.

2. EL GUERRERO TALLÁN

Él era subgerente de relaciones corporativas en un laboratorio al que mi oficina asesoraba en asuntos de comunicación. Yo me reunía con su jefe una o dos veces al mes —igual que con otros clientes que también estaban a mi cargo— cuando los negocios del laboratorio fluían sin tropiezos, y varias veces al día cuando sobrevenía una crisis. Él solía acompañar al gerente a esas reuniones y a veces le alcanzaba disciplinadamente papeles, recortes, cuadros, o apuntaba en voz alta algún dato faltante, pero nunca abría la boca por más de unos pocos segundos. Era discreto y daba la impresión de estar muy compenetrado con su trabajo. Yo suponía que su especialidad eran los negocios, o a lo mejor las leyes, y nunca habría cruzado palabra con él si no hubiera sido porque en una de esas ocasiones, en plena guerra contra un laboratorio rival que pretendía desplazar uno de sus fármacos de los hospitales públicos, su jefe le encargó que trabajara conmigo en la preparación de unas notas de prensa que debíamos difundir aquella misma tarde.

Aquel día, cuando decidimos hacer una pausa para almorzar, me condujo al comedor de ejecutivos del laboratorio y se sentó conmigo como un esmerado anfitrión.

—Mejor quitémonos el uniforme —dijo de improviso, al mismo tiempo que se despojaba del saco, se aflojaba la corbata y me invitaba a imitarlo.

Después agregó:

—Algún día trabajaré en una de esas oficinas remotas del futuro, de preferencia en la azotea de mi casa, y me quedaré todo el día allí, sin quitarme el pijama.

Aquella tarde terminamos conversando con sorprendente familiaridad. Tras un comienzo previsiblemente cauto e insustancial, me fui enterando de que no provenía de las canteras de las finanzas o de las del derecho, sino que había comenzado a estudiar letras, como yo, y que durante un buen tiempo se había dedicado al periodismo. También supe que llevaba cinco años en el laboratorio y que no había día en que no soñara con dedicarse a tiempo completo a la literatura. Aunque nuestro almuerzo no duró más de cuarenta y cinco minutos, entre el plato de entrada y las peras cocidas del postre hubo tiempo suficiente para hacer una que otra inmersión en algunas facetas clave de su vida. Lo que más me interesó fue que tenía una novela terminada y que había vivido muchos años en China. Por esos días él estaba muy entusiasmado con las buenas noticias que le había comunicado la editorial —fue la primera vez que le oí mencionar *Lima, Ohio*— y hablaba de sus sueños literarios y de su esfuerzo de escritura con tal convicción, que en un momento, sin meditarlo en absoluto, me animé a confesarle que yo también soñaba con escribir novelas.

Acabábamos de ponernos de pie y comenzábamos a completar otra vez nuestros disfraces de oficina. Le revelé mi secreto y en el acto percibí que una oleada de asombro lo congelaba por un instante con la mitad del brazo enterrada en la manga del saco, y que su mirada se clavaba en mi rostro con una repentina curiosidad. No había nadie más en el comedor. Tampoco se escuchaba nada proveniente de la cocina o de los pasillos.

—¿Novelas? —le escuché preguntar en voz alta, al mismo tiempo que lo veía terminar de acomodarse el saco, todavía con un brillo de sorpresa en los ojos—. ¿Así, en plural?

Vacilé antes de mover afirmativamente la cabeza y responder:

—He empezado a escribir tres o cuatro. Pero he terminado abandonándolas.

Habíamos dejado atrás el comedor y caminábamos sin prisa por un pasadizo que olía a químicos muy fuertes. Yo mantenía la mirada clavada en el piso. Él avanzaba con las manos en los bolsillos. Sin pensar, agregué con súbita franqueza:

—Las tenía bien avanzadas, pero en algún momento me empezaron a parecer demasiado convencionales, incluso demasiado previsibles. —Bajé la voz. Lo que iba a decir era casi un secreto—: Pero creo que esta vez sí voy a terminar la historia que estoy escribiendo.

—Hay que seguir haciendo el intento —se interesó—. ¿Cuál es el tema?

Nos cruzamos con un grupo de trabajadores vestidos con mandiles y gorras de color blanco, similares a los que yo mismo debía ponerme cuando era conducido a las áreas restringidas del laboratorio. Ocurría durante ciertas campañas, cuando debía familiarizarme con los aspectos técnicos de alguno de los productos.

—Es complicado explicarlo. Ese es uno de mis problemas. Digamos que el tema son los sentimientos. O tal vez... Digamos que cuenta una batalla inútil contra el olvido.

—Todas las novelas tratan sobre eso —replicó—. Al menos, las buenas novelas. ¿Por qué no me cuentas algo sobre el argumento?

Entrábamos al ascensor. Por fortuna, estaba vacío y pude seguir hablando sin ninguna inhibición. Barajé un instante las palabras y le expliqué:

—Un eje es la subida del nivel de los mares debido al calentamiento del planeta.

—¿Ciencia ficción?

—No sé —vacilé—. Pero... Mejor te explico la historia: transcurre en Piura en el año 2036. Toda la región se ha transformado por completo luego de tres hiper Niños seguidos. Los glaciares de los Andes se han derretido y ya no hay ríos en la costa, ni en la selva. Piura es una de las pocas regiones del mundo que tiene agua.

—Suenan muy bien —se entusiasmó con sinceridad—. ¿Cuánto has avanzado?

—No mucho, lamentablemente. Solo soy un aficionado, créeme. Cada frase me cuesta un montón. Y este trabajo de comunicaciones me quita todo el tiempo.

—¿Y por qué no lo dejas?

—Porque tengo que trabajar, como todo el mundo. Hay que pagar casa, luz, teléfono...

—Si de verdad quieres escribir, debes dedicarte a eso a tiempo completo.

Ya estábamos de vuelta en la gran mesa de reuniones en la que planificábamos la guerra contra el laboratorio rival.

—Pues entonces da el ejemplo —le dije sonriendo— y abandona esta huevada para que tú también puedas dedicarte a tiempo completo a tu próxima novela.

Reímos de buena gana y quedamos en vernos alguna vez fuera de las horas de oficina.

Al día siguiente volvimos a almorzar juntos. El conflicto con el otro laboratorio estaba en un punto muerto, pero él continuaba de buen ánimo y con ganas de hablar de sí mismo. Al comienzo, para satisfacer mi curiosidad, hizo un rápido sobrevuelo sobre *Lima, Ohio*. Luego se interesó por ciertos aspectos de mi relato y me recomendó que revisara algunos libros que, según dijo, podían inspirarme. Me preguntó si había leído a James Graham Ballard e intercambiamos algunas opiniones sobre *El mundo sumergido*. De vez en cuando me hacía preguntas más personales, que yo contestaba como podía, pero luego de un rato él volvía a estar en posesión de la charla. No era difícil darse cuenta de que China era su tema favorito. Había ido a Pekín a trabajar por un año en una revista que se publicaba en español, y sin darse cuenta había terminado quedándose allí casi una década. Junto a centenares de periodistas, profesores y aventureros de todos los continentes, a los que los chinos llamaban expertos extranjeros, vivía en un gueto

legendario llamado el Hotel de la Amistad, una suerte de ciudad universitaria para adultos que disponía —aparte de edificios residenciales— de supermercados y restaurantes y también de clubes nocturnos, gimnasios e incluso un auditorio donde algunas noches se estrenaban películas. Su trabajo consistía en revisar y en reescribir los artículos que sus colegas chinos traducían al español, y también en traducir del inglés los textos que los expertos anglosajones ya habían convertido en material publicable. Por la forma en la que hablaba, parecía haberla pasado estupendamente bien.

Sus veloces evocaciones de aquella sobremesa fueron muy vivas: ómnibus que recogían a los expertos extranjeros en la mañana y en la tarde para transportarlos a sus distintas unidades de trabajo; nieve, viento, lluvia y toneladas de hojas rojizas que se desprendían de los árboles a comienzos del mes de noviembre; rostros entrañables e historias vertiginosas que transcurrían en un escenario y en una vida que parecían seguir respirando en las profundidades de su alma. En un momento me contó que en una de sus vacaciones anuales, su oficina china lo había enviado por error a una ciudad de Ohio llamada Lima, en lugar de a la capital peruana, y que ese había sido el punto de partida de la novela que pronto iba a publicar. Yo lo escuché en silencio, aunque en un instante, estimulado otra vez por su locuacidad y por la transparencia de aquella transmutación literaria, estuve a punto de retribuirle la confianza contándole alguna de las historias acuáticas que había ido acopiando desde mi infancia piurana. Algunas las había vivido y otras las había escuchado, o simplemente imaginado, y en aquel momento, mientras lo oía rememorar sus pasos en Pekín, se me revelaron como el origen de mi delirio —o fantasía— de escribir una novela sobre la transformación de la costa norte del Perú.

Sin embargo, no me atreví a decirle nada, no solo porque era absolutamente incapaz de sacar a flote mi intimidad —y mucho menos mis sueños más secretos—, sino porque en ese momento ya habíamos llegado de nuevo a los postres y había que

regresar a la sala de reuniones a seguir hablando de campañas informativas y de las ventajas incomparables del hipoglicemiante oral que el laboratorio de Federico producía.

Estuve pensando en su tenaz vocación literaria, así como en sus historias sobre el Hotel de la Amistad, el resto de la tarde, incluso cuando regresé a mi oficina para atender los requerimientos de los otros clientes de la agencia que también estaban a mi cargo. Le escribí un correo electrónico a mi supervisor Pepe Lucho Cordero, para ponerlo al tanto de lo que ocurría en la batalla entre los laboratorios. Su oficina estaba a solo quince metros de la mía, pero me sentía agotado y con pocas ganas de hablar.

Los días que siguieron pasaron a toda prisa, como había notado que ocurría sin remedio desde hacía diez o veinte años, solo que en ese tipo de trabajo la exigencia cotidiana era tan urgente, que se podía sentir, a veces palpar, la forma en la que el tiempo se consumía: Llegaba temprano a la oficina, me hacía cargo de la rutina relacionada con los medios de prensa y los clientes, también de los nuevos encargos que Pepe Lucho Cordero me iba asignando. A media mañana me iba al laboratorio, almorzaba con Federico o con su jefe. A media tarde volvía a mi oficina, le escribía unas líneas informativas a Pepe Lucho Cordero, charlaba al paso con los colegas del piso, espiaba a las colegas más jóvenes mientras caminaban o se detenían en distintos escritorios, pensaba un rato en mi novela, de vez en cuando tomaba rápidas notas que me autoenviaba a mi propio correo electrónico, y luego me seguía ocupando de los clientes y de los medios.

A la salida del trabajo —siempre mucho más tarde de lo esperado—, me sentaba a tomar un café con alguien con quien hablaba de mujeres o de planes para el cortísimo plazo, o iba al cine con Denisse Alvarado, una amiga de mucho tiempo atrás con la que luego comía un plato ligero o bebía una copa de vino. Alrededor de la medianoche

volvía a mi casa, me desplomaba un rato sobre el sofá de la sala, veía unos minutos televisión y luego me sentaba con entusiasmo pero sin mucha energía frente a la computadora, a leer y a reescribir los párrafos que yo mismo me había enviado desde la oficina. Unas horas más tarde, tras un paréntesis de sueño suavemente sobresaltado por una luminiscencia de otro mundo, un espectro benéfico y a veces una voz gutural, me encontraba de nuevo atrincherado en mi oficina, hablando por teléfono con los clientes, revisando la síntesis de prensa que les enviábamos a primera hora, telefoneando a los periodistas amigos para agradecerles la nota publicada esa mañana, molestando a los reacios para que lo hicieran en la siguiente, escuchando sin atención a Pepe Lucho Cordero en la gran reunión de coordinación de las diez en punto, que era casi siempre el momento en que podía decirse que yo ya estaba por completo ahogado en mi trabajo.

Había, por supuesto, requerimientos y clientes que me gustaban más que otros. Organizar conferencias de prensa, apoyar a las empresas en la difusión de sus obras en beneficio de la comunidad, colocar en los medios de comunicación informaciones acerca de logros económicos o institucionales, eso siempre era fluido y no me dejaba un sabor tan desagradable en la boca. Incluso había corporaciones que tenían proyectos ingeniosos y edificantes que me hacían sentir que estaba poniendo mi granito de arena en la tarea de construir un mundo mejor. En cambio, el trabajo en situaciones de crisis era siempre desquiciante, no solo por los exigentes objetivos que había que alcanzar, sino porque en esas circunstancias entraba en contacto con lo peor del alma humana, desde gerentes y directivos que imaginaban que podían manejar al resto del mundo como manejaban sus empresas, hasta situaciones imprevisibles y encarnizadas que violentaban los escrúpulos más elementales.

Diez días después de que comenzara la crisis del laboratorio, la disputa ya estaba casi ganada. Tomé un último café con Federico Costaguta, por primera vez fuera de su

oficina, y quedamos en mantenernos en contacto y en continuar hablando de literatura. Para entonces, ya conversábamos con mucha mayor familiaridad y prácticamente sin preámbulos. Me dijo que iba a aprovechar la calma que sobrevendría al conflicto para salir unos días de vacaciones e involucrarse de lleno en la publicación de su novela. En un par de semanas se reuniría con la editorial para la conversación definitiva y deseaba evitar que su trabajo interfiriera con ese acontecimiento tan decisivo. Me alentó a seguir escribiendo, prometió invitarme a la presentación de su libro y en el último instante me pidió que le enviara una referencia de Jorge Luis Borges sobre Homero que yo le había reiterado a lo largo de esos días. Aunque era un día nublado y gris, colmado de cláxons y de señales inhumanas, me animé a caminar unas cuántas cuadras a través del caos de la ciudad, imbuido de un optimismo incipiente. ¿Estaría a punto de reencontrar mi camino? ¿Debía ver como una auténtica señal el haberme topado con Federico Costaguta y el haber vuelto a hablar de literatura como no lo había hecho en años? A lo mejor el primer paso consistía en poner un mínimo de orden en mi desbordada rutina diaria, con el fin de ganar dos o tres horas nocturnas para escribir. Una página al día y en un año tal vez tendría una historia casi lista entre manos. Apenas media página al día y, aunque en el doble de tiempo, el resultado sería igualmente extraordinario.

Por primera vez en siglos, volví a mi oficina algo reconciliado con el futuro. Comencé a escribirle mi informe electrónico a Pepe Lucho Cordero, pero él mismo se apareció sin aviso al otro lado de mi pecera de vidrio. Cordial y considerado como pocos, esperó a que yo le hiciera una señal para dar un paso al frente.

—*Guerrero Tallán* —me saludó, jovial como siempre, antes de adelantar la mitad superior del cuerpo y depositar una hoja de papel sobre mi escritorio—, hay que hablar con este bicho de Hurin Mining. Es una minera gigantesca que opera en varios puntos de la sierra central y de la sierra sur. Necesitan construir una nueva relavera a no

sé cuántos metros de altura y están teniendo problemas con una comunidad brava de la zona. Quieren un diagnóstico político y social de su área de influencia, pero por ahí tal vez les podemos ofrecer un mapeo de actores e incluso un plan de comunicaciones. Hazte cargo al toque, *plis*. Ve qué podemos venderles y hazles una cotización. —Sin hacer ninguna pausa, saltó a otro tema—: ¿Cómo va lo del laboratorio?

—Creo que acabará bien, pero está tomando un poco de tiempo. En los próximos días aparecerán más informaciones sobre el conflicto, más comunicados, más entrevistas en la tele. El asunto ya se convirtió en noticia, al menos para los periodistas. De modo que las autoridades no van a querer que las jodan más de la cuenta y así el laboratorio tendrá más receptividad y margen de maniobra para amarrar lo que necesita. Supongo que será una de esas situaciones que se arreglan sin testigos.

—Mejor no hablemos de eso, *Tallán* —dijo con su cautela de siempre—. Eso es asunto de ellos. Nosotros solo los ayudamos a llegar mejor y más rápido a la opinión pública. Todo lo que hagan fuera de eso, no nos interesa.

—Pero igual me gustaría saber cómo son esas reuniones en las que se sellan los acuerdos. Ilústrame, compadre, tú que llevas más años en esta mierda. ¿Hablan de plata y de comisiones? ¿Se saludan dándose la mano, como caballeros? ¿Conversan de lo que ha ofrecido la otra parte? Dame detalles, pues. Ya sabes que yo solo soy un artista.

Aunque contenida, la carcajada que soltó lo hizo aventar una gran nube de humo hasta mi escritorio. Se disculpó de inmediato, revolvió el aire con una mano y dio un paso hacia atrás. Se quedó apoyado en el marco de la puerta.

—Yo también soy virgencito en estos temas, *Tallán* —dijo sin dejar de reír—. Y todos los días le ruego a mi viejita, que en paz descanse, que me libre de ahogarme para siempre en este océano de mierda.

Me miró fijamente a los ojos.

—Más bien, tú cuéntame detalles —me hincó mientras daba una larga pitada—: ¿Alguna nueva luz en el laboratorio? ¿Alguien con cuerpo de mujer que compense aunque sea en parte toda esta mierda del hipoglicemiante?

Era su indagación habitual cada vez que yo acampaba una o dos semanas en la sede de alguno de nuestros clientes.

Pensé en las anchas avenidas de Pekín repletas de bicicletas, en las novelas que había vuelto a visitar conversando con Federico Costaguta, en el sombrío héroe que este había sembrado en una ignota ciudad de Ohio. Pero no era de ese tipo de recompensas de las que Pepe Lucho Cordero quería oír hablar. Moví negativamente la cabeza.

—Ahora estoy dedicado exclusivamente a mi búsqueda interior —le expliqué muy serio—. Las mujeres ya no me interesan. Me intimidan, ya te he dicho. Nunca sé qué decirles. Estoy en camino de convertirme en un ermitaño.

Volvió a reír a carcajadas. Luego se enderezó a un lado de la puerta.

—A propósito de mujeres intimidantes —dijo con voz grave—, *la Abducida* será tu asistente en este trabajito para Hurin Mining. La idea viene de arriba.

La Abducida era una joven practicante de la agencia. La llamábamos así porque era rara y porque siempre andaba leyendo libros sobre extraterrestres.

—Ni cagando —me opuse de inmediato—. No va a ser un refuerzo, sino una carga. Solo mira su pinta, Pepe Lucho. Ni cagando. Me halaga la idea, pero no, gracias.

—Lo sé, hermano —replicó Pepe Lucho—. Ya sé que llama mucho la atención y que no tiene ninguna experiencia de campo, pero tienes que llevarla de todas maneras.

De pronto se puso muy serio. Todo lo serio de que era capaz.

—No te la vayas a tirar, por favor —me sermoneó—. Te lo suplico de rodillas.

—Nunca permitiré que una mujer se interponga entre tú y yo —bromeé.

—En serio, compadrito. No te olvides de que es la sobrina del gran jefe. Si pasa

algo, nos bota a los dos. Después de castrarnos, por supuesto.

Insistí en mi negativa, pero él aseguró que no había nada que hacer.

Hablamos un rato más acerca de algunos de los clientes de la agencia que estaban a mi cargo, a los que Pepe Lucho calificaba de prioritarios: un banco, un operador naviero, otra minera. Al final, sin ningún aviso, hizo una rápida venia y se esfumó como había aparecido.

Repasé mentalmente la gigantesca lista de tareas que tenía que enfrentar antes de que acabara la jornada. Aquel mundo, en verdad, era aborrecible. Había días en los cuales lo único que deseaba hacer era salir corriendo en busca de un trabajo completamente distinto. Sin embargo, aparte de mis ahorros, no tenía ningún plan de contingencia. De modo que había que continuar. Por el teléfono interno le pedí a la secretaria que me comunicara con el responsable de Hurin Mining, a quien le dije que lo buscaría al día siguiente en su oficina. Luego caminé hasta el escritorio de *la Abducida* a averiguar cuál era su experiencia de comunicación en situaciones de conflicto.

La arrastré hasta la sala de reuniones de la agencia a revisar algunos mapas de la región. Allí le describí las necesidades usuales de las empresas que operaban en el Perú profundo y los distintos servicios que podíamos ofrecerles. También le hablé sobre la forma en que solíamos efectuar las primeras exploraciones en poblados y comunidades. Luego repasamos los trabajos de campo que yo había realizado para otras mineras y le pedí que se familiarizara con mis informes anteriores. Finalmente, le encargué que buscara todos los indicadores sociales de la comunidad en donde se iba a construir la relavera: pobreza, salubridad, educación, contaminación y lo que fuera.

—¿Tienes alguna pregunta? —la miré a los ojos.

—No, señor Guerrero.

—¿*Señor* Guerrero? —me hice el sorprendido.

De golpe bajó la mirada, que era de un verde muy intenso, y se quedó muda e inmóvil.

Al ver su reacción, me pregunté si no estaría incurriendo en un atropello. Ella llevaba apenas unos meses en la agencia y cumplía a cabalidad todo lo que se le encargaba. Sin embargo, había algo en su férreo silencio, o tal vez en su talante aislado, que llamaba a la curiosidad, incluso a la intrusión. Le busqué la mirada. Algo me incitó a hurgar en su interioridad—: ¿Cuántos años tienes?

La pregunta le encarnó ligeramente las mejillas y le provocó un mohín instantáneo que le deslizó los anteojos por la nariz, apenas un milímetro.

—Veintidós —respondió.

—¿Y consideras absolutamente necesario hablarme de usted?

Volvió a ponerse roja, a enmudecer y a bajar ligeramente la cabeza.

Sentí el impulso de estirar un índice hasta su cara y de levantarle con suavidad el puente de los anteojos. Pero la vi tan turbada e incómoda, que opté por acabar con eso y marcharme a mi oficina a ocuparme de otros asuntos.

—Bueno —adopté la actitud de un jefe—, ponte a chambear.

Transcurrieron dos semanas antes de que partiéramos a la zona de influencia de Hurin Mining. Sus gerentes habían solicitado cotizaciones a otras agencias similares a la nuestra y se tardaron ese tiempo en hacer su elección. *La Abducida*, a quien los chicos de la oficina habían visto en cierta ocasión en la playa tomada de la mano con un muchacho, preparó numerosos cuadros sobre el distrito en el que íbamos a aterrizar y me buscó a diario para exponerme sus avances. Continuaba hablándome de usted y poniéndose muy seria cada vez que yo le hacía preguntas personales, pero a veces me llamaba “señor Dante” en lugar de “señor Guerrero”.

Un día antes de que nos marcháramos a las alturas, recibí una llamada de

Federico Costaguta. Se encontraba en el otro extremo de la ciudad, en La Punta, y quería invitarme a comer y a beber una cerveza. Le expliqué que era un mal día para mí, pues en unas horas me iría de viaje y aún me quedaban muchos asuntos por resolver. Insistió en su invitación con un rodeo impreciso y entrecortado, al final del cual dejó al descubierto un tono anhelante que me predispuso a escucharlo con atención. Repitió dos o tres veces que no deseaba regresar a su casa y luego admitió sin ambages, tras un corto silencio, que necesitaba hablar con alguien. Lo pensé un segundo y le propuse encontrarnos en un lugar más cercano. Estuvo de acuerdo. Media hora más tarde me hallaba frente a él, escuchando su rabioso y melancólico monólogo acerca de la inesperada ruptura con la editorial.

Aquella noche, con voz cambiante, me habló por primera vez de Amanda Dutton y del gigantesco lugar que ella ocupaba en su memoria. La había conocido al comienzo de su último año en Pekín y, según se esforzó en reiterar, las primeras veces que la vio ella no lo impresionó gran cosa. Los otros extranjeros del hotel le habían hablado de ella la misma mañana que apareció en el autobús. Suponían que era europea, tal vez francesa, y que debía de bordear los treinta años. Federico solía ir en bicicleta a su oficina, incluso en invierno, pero en esos días estaba nevando con fuerza y a última hora de la tarde decidió tomar el autobús. Apenas subió, la vio sentada al borde del pasillo, con un abrigo negro que contrastaba con la claridad de su rostro y con el brillo castaño de su pelo largo. Los demás expertos le hacían preguntas sobre su vida y su profesión, y ella respondía con amabilidad y sin rodeos. En pocos minutos quedó en claro que era australiana y que había estudiado chino desde la escuela secundaria. Tenía un contrato de un año, similar a los contratos de todos, y, según explicó, luego buscaría trasladarse a Shanghai. Alguien comentó que durante un buen tiempo no había habido australianos en el Hotel de la Amistad, ni tampoco en ninguno de los departamentos de inglés que

conocían. “Eso es raro”, comentó Pat, la canadiense alcohólica que solía divagar acerca de todo. “Muy extraño, porque además Australia es casi vecina de China”, apuntó Muhamed, el tanzanio que jugaba fútbol con los sudamericanos. Fue entonces cuando Federico, antiguo residente del gueto, abrió la boca y comentó sin pensar:

—Tal vez no les gusta el acento australiano...

Todos soltaron una carcajada simultánea.

—Ella también se rió —recordó Federico—. Me miró divertida desde su asiento, e hizo como si me amenazara con un índice, como si me dijera: “Ya me las pagarás”.

Se quedó callado un momento. Bebió un largo sorbo de cerveza.

—Yo no sabía que en ese momento mi vida estaba dando un vuelco —dijo con aire sombrío. Puso una mano sobre su manuscrito y agregó—: He tratado de contar todo eso en esta novela. Todo, palabra por palabra. Pero ahora me doy cuenta de que mi historia no le interesa a nadie.

Aquella madrugada, al volver a casa, algo muy sumergido en el fondo de mi alma se agitaba por salir a flote. Tenía conmigo el manuscrito de *Lima, Ohio* y la imagen borrosa de Amanda Dutton dando vueltas alrededor de mi cabeza. Me senté en el sofá con la luz apagada y traté de recordar todo lo que le había escuchado contar a Costaguta en aquellas últimas horas. Miré las manecillas del reloj. Con un poco de suerte, podría dormir unos minutos antes de que me recogieran para comenzar el viaje. A esa hora de la madrugada, de acuerdo con lo que él mismo me acababa de explicar, la noche y su magia reinarían ya en Sydney y en Brisbane, mientras que en Pekín el sol apenas comenzaría a declinar. Tiré la cabeza hacia atrás y apoyé los pies sobre la mesa de la sala. Calculé la hora que sería en Kiribati, en Perth, en Bombay, pero de pronto todos aquellos cálculos se desvanecieron. Un silencio sólido que provenía del interior del departamento avanzó hasta la sala y me hizo recordar que estaba en Lima, Perú, y

que esa era la hora en la que Borges se me aparecía por las noches transfigurado por una luz muy intensa que, sin embargo, no me cegaba. Me miraba muy serio y casi sin moverse. Estaba vestido completamente de negro, desde la bufanda hasta los zapatos. Me reprendía siempre, con voz muy grave:

—Has gastado los años y te han gastado, y todavía no has escrito la novela.

3. EL GUERRERO Y LA ABDUCIDA

—Que me llamen como quieran —masculló el anciano sin apartar los ojos del mar—. ¿Qué importancia puede tener a estas alturas que mi nombre sea Dante o Federico?

Bereche apretó los labios con fuerza y buscó señales de borrasca en el distante horizonte acuático. Sin llegar a irritarse, decidió que era suficiente por ese día. Ya no intentaría entender más, sonsacarle más. Volvería a la carga a la mañana siguiente, cuando lo transportara hasta Piura para cumplir con aquel encuentro ineludible que ambos, con discreto secretismo, denominaban “visita al cardiólogo”. Dio un paso largo, casi un salto, sobre los restos de columnas sumergidos en el océano. Sus pies eran diestros y se veía, a pesar de la espuma, que tenían siglos de exposición al sol.

—Es que a veces no sé si me está contando la verdad —se excusó—, o lo que usted quiere que yo crea que es la verdad.

Ambos hacían equilibrio sobre las ruinas de lo que había sido, en la mejor época del balneario, una amplia casa de playa a pocos metros del mar, y luego, un albergue para veraneantes. El viejo había vivido unos meses allí, en los primeros tiempos de su retiro en Colán. Lo único que quedaba ahora como testimonio tangible de que alguna vez la edificación había existido —veintitantos años atrás, él se sentaba en la terraza a

corregir el borrador de su primera novela— eran esos bloques de concreto atravesados de fierros. Algunas noches, la marea baja los dejaba al descubierto.

Hacía una década, en un engañoso intervalo sin diluvios ni inundaciones, la misma familia propietaria de aquellas ruinas sumergidas había levantado un nuevo albergue varios metros tierra adentro. Pero tras los últimos embates de la naturaleza, esa construcción también había sido abandonada.

—Todo lo que yo te he dicho es verdad —gruñó el anciano—. Créeme: Nunca tuve la intención de suplantarlo. Lo que menos esperaba de aquel ascenso a la sierra era una confusión de identidades. Había imaginado todas las situaciones habidas y por haber, incluso las más desfavorables, pero en ningún momento se me pasó por la cabeza que pudiera surgir un malentendido de esa índole. —Se inclinó sobre el océano y suavizó el tono de su voz—: ¿Sabes qué me imaginaba? Que le revolvía el pelo. Que le apretaba la nuca. Que vivía con ella un romance intenso y reconfortante. Fantaseaba que nuestro trabajo hombro a hombro a cientos de kilómetros de Lima nos acercaba y nos convertía en algo así como cómplices. Imaginaba que dormíamos juntos, como hombre y mujer, y que en medio de la noche yo le mordisqueaba la espalda mientras la inmovilizaba boca abajo con el peso de todo mi cuerpo. Claro que también había imaginado desenlaces desastrosos, por ejemplo que se quedaba callada durante todo el viaje, o que me mandaba a la mierda con gritos destemplados. Es decir, había pensado en todas las posibilidades, o al menos en casi todas, excepto en que surgiera un malentendido tan absurdo. Pero eso fue exactamente lo que ocurrió.

Aquella noche, al volver al hotel, toqué la puerta de su habitación para indagar si ya se había recuperado del mal de altura.

Le oí gritar: “Pase”, luego de que le dejara saber que era yo quien la buscaba. Al asomarme, la vi echada en la cama, la cabeza levantada en señal de saludo.

—Señor Guerrero, hola —se animó al verme—. Ya resucité.

Compuso con soltura un gesto distendido y afable, algo parecido a una sonrisa, pero luego vaciló y escondió la mirada detrás de una mueca de culpabilidad. Acto seguido, contrajo las cejas y se quedó mirándome con sus reconcentrados ojos verdes.

—He hecho algo que espero no lo moleste. —Se cortó de golpe y se aclaró la garganta con suavidad. En seguida volvió a comenzar—: Lo que pasa es que necesitaba pastillas contra las náuseas y entré a tu cuarto para... —Calló otra vez de golpe, agitó la cabeza con fuerza y enmendó bajando la voz—: A *su* cuarto. Perdón.

Recordé con un sobresalto que en mi mochila también había acomodado varias tiras de preservativos que ella sin duda había encontrado. Sin embargo, me hice el desentendido y avancé con veloz y fingida familiaridad hasta el centro de la habitación.

—¿Te sientes mejor? —la corté en voz baja.

Era nuestra primera noche en la concesión de Hurin Mining. Habíamos arribado al pueblo a la hora del almuerzo, tras un interminable y silencioso viaje desde Lima. Sin embargo, no habíamos tenido tiempo para comer ni para cruzar más de tres palabras, pues luego de una pausa muy breve para instalarnos en el hotel, yo había continuado mi ascenso hasta la desolada puna donde la empresa proyectaba construir la nueva relavera. Ella, por su parte, se había quedado en cama con la cabeza y el cuerpo estragados por el soroche. Ahora, tras siete u ocho horas de descanso, parecía otra vez reavivada y entera.

Sin detenerme a reflexionar, me senté en el borde de la cama y toqué su frente con la palma de la mano. Debió de suponer que mi intención era chequear si tenía fiebre, pues no percibí ninguna prevención. A continuación, también sin pensarlo, hice lo mismo con su mejilla. Era una sensación extraordinariamente agradable. Daban ganas de dejar la mano allí un tiempo más prolongado. Pero mi corazón —siempre mi corazón— latía con demasiada fuerza. Ella, en cambio, parecía reconfortada con el

contacto humano.

—He dormido toda la tarde —me explicó mientras apartaba las mantas con ambos brazos y lentamente, recogiendo las piernas, se sentaba sobre la cama—. Ya me siento bien.

Me puse de pie en forma maquinal y le dejé todo el borde de la cama despejado. Ella volvió a contraer las cejas y a suavizar el tono de su voz:

—Me he tomado la libertad de sacar algo de tu mochila... Oh, perdón de nuevo: de *su* mochila.

Hurgó a ciegas debajo de las mantas y después de un segundo su mano joven y sin adornos reapareció con el manuscrito de *Lima, Ohio*.

—¡Ah, eso! —me sorprendí de veras.

Había cargado con el voluminoso manuscrito con la idea de que en esas ociosas madrugadas andinas iba a tener tiempo para echarle una ojeada y, tal vez, para analizar con cabeza fría la propuesta de los editores de Federico. Sin embargo, con el ir y venir de esa primera jornada, me había olvidado por completo de su existencia.

—¿Qué tal está? —le pregunté sin demasiado interés.

—¡Extraordinaria! —replicó de inmediato, al tiempo que se deshacía de las mantas que aún le cubrían las piernas—. Nunca he leído nada así. He estado leyendo horas de horas sin parar.

Hasta ahora ignoro por qué no me marché en ese momento a mi habitación. O por qué ella no me envió señales precisas para que la dejara sola. Se había sentado en el borde de la cama y ejecutaba una suerte de distraídos ejercicios de estiramiento con hombros, cabeza y cuello. Yo no podía dejar de mirarla. Algo muy intenso en ella retenía mi atención y me inmovilizaba. Algo que tenía que ver con la cercana piel de sus brazos o con el desorden de su pelo. O con sus desnudos pies de mujer apoyados sobre

el piso. Me habría quedado observando todo el tiempo el movimiento de sus pies, si es que ella no hubiera llevado puesto, aparte de un polo rojo de mangas muy cortas, un pantaloncito diminuto que por un instante confundí con su ropa interior. Mis ojos se percataron de inmediato del tono gris claro de aquella prenda y de la gruesa pretina blanca que le ceñía la cintura. El conjunto le daba a su figura un cierto aire deportivo.

Cuando se puso de pie y comenzó a desplazarse por la habitación, confirmé que aquel pantaloncito era extraordinariamente breve y holgado y que, descalza, ella parecía más alta y más adulta de lo que me había parecido hasta entonces. Comenzó a juntar su ropa con aire contenido. A moverse con agilidad distraída. Yo seguí cada uno de sus movimientos con el rabillo del ojo y a cada paso suyo sentí crecer un secreto temblor dentro de mí. En un momento me dio la espalda y pude ver con detenimiento sus hombros rectos y atléticos, su talle ceñido y firme, el conjunto de su figura esbelta y alargada que de pronto me hizo pensar en los distantes extraterrestres de sus pesadillas. Me quedé petrificado observando la parte trasera de sus piernas, desde los muslos hasta los tobillos, y en seguida, tras un enérgico sobresalto de sus caderas, el esférico y sobrecogedor comienzo de sus nalgas. No se veían nada aparatosas, pero sí muy bien definidas, silenciosas, inocentes, como las expresiones que compuse con torpeza cuando ella se volvió sin aviso y yo apenas tuve tiempo de apuntar mis ojos en otra dirección.

Entró al cuarto de baño y después de unos minutos salió vestida con un jean y con otra camiseta de mangas cortas. Era la misma ropa con la que había hecho el tedioso trayecto desde Lima. En algunos intervalos del viaje, yo me había quedado observándola con atención mientras ella dormitaba con la cabeza recostada contra la ventanilla del auto. El sol de los Andes, muy potente, inundaba de brillo los pequeños vellos que le brotaban en el rostro y el brazo.

Volvió a sentarse en el borde de la cama para calzarse los botines. Sus

movimientos irradiaban una feminidad enérgica e instintiva. La vi arreglarse el pelo y sacar una chompa oscura del fondo de su mochila. Luego, sin prisa, regresar al cuarto de baño, mirarse en el espejo y volver hacia mí para comenzar a caminar hasta el primer piso del hotel. Me di cuenta de que llevaba sus anteojos en una mano. Se los puso con un gesto muy bello cuando nos asomamos al exterior. Un gesto que incluía ambas manos extendidas, como si se pusiera una máscara.

Era la hora en que la gente comenzaba a vaciar las calles del pueblo. Más exactamente, a concentrarse en algunos pocos lugares que identificábamos de inmediato por la luz que despedían o por el ruido estridente con que lastimaban la noche. Pequeñas bodegas, restaurantes, locutorios telefónicos, cantinas, bazares, cabinas de internet. Buscamos un lugar en donde recalar mientras ella me preguntaba por mis primeras impresiones y yo le contaba lo que había conversado con un grupo de activistas medioambientales con los que me había topado esa misma tarde a la salida del pueblo. Nos sentamos en un ruidoso establecimiento donde ambos ordenamos caldo de gallina y ensalada de frutas, y donde ella volvió a quitarse los anteojos y luego a ponérselos de nuevo. Y donde yo continué hablando a la deriva, cada vez más hipnotizado por todo lo que ella hacía. Por ejemplo, por la manera en que cruzaba los brazos y los deslizaba expansivamente sobre la mesa, bajando la cabeza hasta apoyar el mentón sobre una de las muñecas. O por la manera en que se enderezaba lentamente sobre la silla, giraba la cabeza hacia un lado y con un movimiento elegante y displicente se deshacía de la liga que sujetaba su pelo.

Hasta el día de hoy, pese a todos los años transcurridos, hay ocasiones en que me pregunto qué habría pasado aquella noche entre nosotros si es que ella no hubiera cambiado repentinamente de conversación. Tal vez nos habríamos ido a dormir sin mayores variaciones, después de dar una vuelta por la plaza del pueblo. O tal vez yo

habría hecho un esfuerzo supremo para seguir junto a ella todo el tiempo que hubiera sido posible. Nunca lo sabré. El hecho es que yo le estaba hablando de las entrevistas que había programado para el día siguiente, y ella parecía escucharme con atención. De pronto, sin embargo, sin ningún aviso, de manera absolutamente sorpresiva, me disparó al rostro:

—Escuche, señor Guerrero... —Vi que tragaba saliva y que luchaba contra ella misma para no sucumbir al silencio—. Perdone usted, pero quisiera decirle algo en lo que no puedo dejar de pensar... —Vi que respiraba con profundidad y que reunía todas sus fuerzas para transmitirme lo que golpeaba su cabeza desde adentro. Por fin, después de un rato, escuché su anhelante voz de mujer brotando trabajosamente de su boca—: ¿Qué hace una persona como usted en un trabajo como este?

Yo solía repetirme a diario cosas similares, de modo que su pregunta me sorprendió mucho menos por el obvio y demoledor cuestionamiento que suponía, que por el hecho de provenir de ella, con quien, hasta entonces, apenas había intercambiado una o dos frases personales.

La mujer gruesa y de rostro somnoliento que nos había atendido un rato antes trajo nuestros platos y dos botellas de agua mineral.

La oí continuar, todavía ruborizada y rígida:

—Si me permite, creo que usted debería dejar todo lo que hace ahora y dedicarse únicamente a escribir. —Mantenía la actitud respetuosa y contenida, pero su voz sonaba bastante concluyente—. ¿Por qué pierde su tiempo hablando con esos gerentes hijos de puta. O con autoridades locales que solo saben lloriquear y chantajear. O con periodistas que se creen el centro del mundo cuando en realidad no son nada. O con ambientalistas de lujo que ganan mucho más dinero que nosotros dos juntos? —Se retrajo por un segundo, como si hubiera ido demasiado lejos. Pero en seguida volvió a la carga—. Le

juro que nunca he leído nada parecido a su novela.

Solo cuando le escuché decir eso, caí en la cuenta de lo que estaba sucediendo. Posiblemente los encargados de la editorial habían arrancado la primera página del manuscrito con el propósito de que la lectura y la evaluación fueran anónimas. Por eso no había indicación en el impreso de que el autor de *Lima, Ohio* era Federico Costaguta.

Le salí al paso de inmediato:

—No, no, espera...

—Déjeme darle mi opinión.

He olvidado buena parte de lo que nos dijimos a partir de ese momento. He olvidado por completo las palabras exactas que ella utilizó aquella noche, mientras yo, desde el otro lado de la mesa, desconcertado, incrédulo, cada vez más sorprendido, por un segundo calculaba las consecuencias de la confusión y sopesaba los beneficios de dejar que ella siguiera creyendo que era mi vida la que estaba retratada en esas páginas que había encontrado en mi mochila. He olvidado sus palabras, pero sí recuerdo como si hubiera sido ayer, con asombrosa claridad, las incontrolables y enternecedoras sacudidas de sus labios —querían y no querían hablar—, su esfuerzo por revertir la parálisis que por momentos se posesionaba de sus músculos, el brillo reconcentrado y verde, extraordinariamente verde, que se amontonaba en sus pupilas y que sus anteojos de jovencita aplicada magnificaban hasta convertir en un rayo letal. “Eso no es belleza, cholo —me haría notar Denisse tiempo después—; eso se llama juventud”. He olvidado sus palabras, sus frases, pero sus gestos sí se grabaron para siempre en mi memoria. Entrecierro apenas los ojos y la veo en seguida con el mismo arrebato indefenso de aquella ocasión, el hablar entrecortado, por momentos atropellado, incurriendo —según me contó después— en lo que con el tiempo recordaría como la primera trasgresión significativa de su vida.

Comencé a aclararle con calma:

—Escúchame con atención: me gustaría haber escrito esa novela, sobre todo ahora que sé que te parece extraordinaria. Pero el autor es un amigo mío, Federico Costaguta. Me ha dado el manuscrito para que le eche una ojeada.

—Federico Costaguta, claro —replicó con expresión burlona—, igual que el héroe de la novela. ¿Se quiere hacer el gracioso conmigo?

Vacilé y probablemente me mostré muy sorprendido, pues hasta ese momento ni siquiera había ojeado el manuscrito y no tenía idea de que Federico se había incluido con nombre y apellido en su propia narración. Mi espontáneo y auténtico gesto de sorpresa debió de representar para ella la confirmación inapelable de que no hablaba en serio y de que mi negativa era una juguetona y temporal impostación.

—¿Sabe qué es lo que más me ha impresionado? —continuó como si tuviera que convencerme de la autenticidad de sus elogios—. El contrapunto permanente entre el mundo exterior del personaje y su mundo interior. Entre el presente en Lima, Ohio, y el pasado en Pekín, China. Porque se ve desde las primeras páginas que el tema de la novela, aparte de la inesperada pesadilla que vive en esa ciudad de Estados Unidos, es también la temporada que él ha pasado en Pekín, ¿no? Todos esos años en China. Por eso, la verdadera protagonista de la novela es Amanda Dutton, aunque no sea más que un recuerdo.

Sentí una repentina curiosidad por leer el manuscrito y por conocer la manera en que Federico había relatado su historia con aquella muchacha australiana que le había cambiado la vida. Ella, alcancé a comprender, también aparecía con nombre y apellido en el relato.

La escuché continuar:

—¿Sabe? En la oficina se dicen muchas cosas de usted. Cosas personales muy

fuertes que no le alegraría conocer. O a lo mejor sí, pues los hombres son unos idiotas y... En fin, se habla mucho de usted, pero nadie se ha enterado de que escribe novelas ni de que ha vivido en China una larga temporada.

Sentí de golpe que las cosas estaban yendo demasiado lejos.

—Te estás equivocando —dije como si le aclarara un error aritmético a un niño de ocho años—. Yo no he escrito esa novela. Federico Costaguta existe de verdad.

—No entiendo por qué niega la paternidad de algo que está tan bien realizado.

—Porque yo no soy el autor. Esa es la razón.

—Usted no es el autor —remedó burlándose.

—Por favor, acabemos con esto —la corté con rudeza—. Vamos a telefonar a Lima para que escuches de la propia boca de Federico que *Lima, Ohio* es su novela. No es mi intención suplantarle.

—Le juro que nunca he leído nada parecido a su manuscrito.

—No es mi manuscrito —reiteré con cansancio—. Estoy hablando en serio. Es de un buen amigo mío, quien, además, ha puesto toda su vida en esas páginas. No puedo permitir que creas que yo soy el autor.

En ese instante me sobresaltó una repentina oleada de silencio que se agolpaba misteriosamente alrededor de nosotros. Le eché una mirada a mi reloj y al ver la hora sentí la gélida y familiar bocanada de aire sin tiempo que me abordaba algunas noches en Lima. Levanté la cabeza para confirmar cierta presencia, el suave aleteo gutural, pero en seguida me di cuenta de que era solo una sensación, por cierto muy intensa. El silencio estaba allí, sin duda, pero únicamente entre mi compañera de viaje y yo.

—Casi nunca me equivoco con las personas —recomenzó bajando la voz, oponiendo un tono y una mirada muy suaves a la involuntaria aspereza de mis palabras.

No entendí lo que trataba de decirme. Ella se dio cuenta de inmediato y me

buscó los ojos. Insistió:

—Lo que quiero decir es que yo pensaba que usted era un imbécil insensible y superficial...

—Te agradezco la sinceridad.

—Eso era antes de comenzar a leer su novela, por si acaso —corrigió a toda velocidad.

Me observó otra vez a los ojos y sonrió al descubrir la involuntaria gracia de sus palabras. Contrajo las cejas con fuerza y volvió a ponerse seria. Me dio la impresión, por alguna razón desconocida, de que de golpe me había hecho merecedor de su afecto.

—Es que hay tanta carne viva en cada página. Tantos recuerdos intensos. Tanta soledad. Explíqueme cómo alguien puede mostrarse de una manera tan cínica por fuera, frente a los demás, día tras día, y por dentro ser alguien completamente distinto.

—¿Te refieres a mí?

Asintió mirándome de frente, la cara apoyada sobre los puños cerrados.

Estaba a punto de darme por vencido y de dejar que pensase lo que le viniera en gana, pero una voz interior me dijo íntimamente que, en honor de todo lo que yo deseaba que sucediera entre ella y yo durante el viaje, lo primero que debía hacer era insistir con la verdad. Esta vez sí extendí mi mano hasta su cara y con dos dedos trémulos le deslicé hacia arriba el puente de los anteojos.

—Otro día me explicarás qué es eso de ser un cínico por fuera y alguien completamente distinto por dentro. ¿Eso es lo que has dicho, no? Bien. Pero ahora para, por favor. Deja de pensar que yo soy el autor de ese manuscrito.

—¿Se da cuenta de que es absurdo que me pida eso?

—Imagina que te lo estoy rogando.

—¿El insensible jefe Guerrero, rogando? —comentó con sarcasmo—. Es un

honor. ¡Qué dirían en la oficina si se enteraran! —Se irguió contra el respaldo de la silla y me buscó traviesamente la mirada. Después agregó con tono conciliador—. La verdad es que no entiendo su incomodidad. Debería sentirse halagado porque alguien elogie su trabajo.

—¡Qué terca que eres, chiquilla!

—Chiquilla... —remedó con calma—. Ya veo que me descalifica por ser mucho menor que usted. Y supongo que también por ser mujer. Tengo que recordarle, mi estimado jefe, que estamos en el siglo XXI. Y además, que me he declarado oficialmente su admiradora. Debería recibirme con los brazos abiertos.

—¿Por qué no eres así de comunicativa todos los días? —repliqué—. También se dicen cosas de ti en la oficina, ¿sabes? Cosas que no te alegraría escuchar.

—¡Auuu! —lanzó un fingido grito de dolor—, parece que sí toqué carne.

Los extremos de sus labios se expandieron de una manera apenas perceptible, y en su rostro se encendió por un instante un gesto que podía considerarse una expresión juguetona.

—Me estás comenzando a caer mal —repliqué.

—Discúlpeme, en serio —rió sin ninguna contención.

Me detuve en el fondo brillante de sus ojos. Me pregunté si era consciente del efecto que estaba provocando dentro de mí y si se daba cuenta de que su creciente buen humor abría un resquicio por donde yo podía comenzar a tratarla de otra manera.

—Te disculpo, pero con dos condiciones: primero, que dejes de creer que yo he escrito esa novela; y segundo, que dejes de hablarme de usted.

—En lo segundo, no hay problema. Pero en lo primero...

Todo lo que ocurrió a continuación yo ya lo había, en cierta forma, anticipado, o tal vez soñado, aunque sin el embeleso y el disfrute que se experimenta en presencia de

lo real. Aunque no había dormido casi nada en los últimos días, aunque estábamos a más de tres mil metros sobre el nivel del mar, de pronto me sentí renovado y colmado de energía. Sin embargo, no sucumbí a ninguna prisa. Me mantuve allí, al lado de ella, como un espectador delante de la consumación de su propio destino, y dejé que la noche nos acercara hasta el máximo posible. Ni siquiera traté de ser galante o ritualmente masculino. La miraba a los ojos, escuchaba inmóvil sus historias, asentía, y en secreto seguía el rumbo alocado de mis pensamientos. Continuamos hablando largo rato sin concentrarnos realmente en nada. Caminamos sin rumbo unas pocas cuerdas. De pronto nos detuvimos en un establecimiento de juegos electrónicos que, como la esquina de un universo paralelo, estaba repleto de chicos con uniforme escolar. La veo ahora dando brincos con eufórica agilidad sobre una plataforma interactiva que le iba dictando el ritmo y los pasos. La veo celebrando con los brazos en alto su victoria sobre la máquina, en medio de una prolongada estridencia de luces, vibraciones y sirenas. Más tarde, en una esquina en la que ella se detuvo a atarse los zapatos, no pude contener más mis impulsos y le revolví el pelo y le apreté la nuca. Ella hizo como que se escabullía, pero sin escabullirse realmente. Finalmente nos besamos con avidez y suavidad unos metros antes de entrar en el hotel. ¿Sabes lo que es un momento perfecto? ¿Has vivido un momento perfecto? Juro por este mar que muy pronto nos va a cubrir por completo que aquella noche todo fue perfecto. Todo. Nuestros brazos. Nuestras miradas. Nuestro tacto. Incluso nuestras palabras. Se pegó a mí como una enamorada y me dijo durante horas —ya no estoy seguro de cuánto tiempo pasó— frases que he olvidado, pero que entonces me sumergieron de cuerpo y alma en eso que llamamos plenitud. Escarbé una y otra vez en su pelo. Mordisqueé con delicadeza su espalda. Rocé sus labios con mis dedos. Incluso la hice reír de pronto al quedarme observando fijamente sus pechos. En un momento de epifanía, la inmovilicé con suavidad debajo de mí y miré muy de cerca,

casi rozándolos, sus ojos abiertos y dóciles. Me acerqué un poco más y besé apenas sus párpados, mientras sentía sus brazos alrededor de mi espalda y sus jóvenes muslos aprisionar mi cintura. Dejé caer mi cabeza mansamente sobre su hombro y le dije al oído, con toda la ternura, espontaneidad y solemnidad de que era capaz, lo que su cuerpo y sus palabras eran en aquel momento para mí: un milagro de la naturaleza.

Sentí en el acto que sus brazos y piernas me apretaban aun más, y luego oí su voz que me susurraba en el oído:

—¿Te hago recordar a Amanda Dutton?

Sobresaltado, separé la frente de su hombro para darme la vuelta y tenderme a su lado, pero ella me retuvo sin esfuerzo y me dio un prolongado beso debajo de la oreja. Después volvió a susurrar:

—¿Ya no te acuerdas? Eso es lo que Federico Costaguta le dice a ella la primera noche que duermen juntos: que era un milagro de la naturaleza.

Pepe Lucho Cordero me contó días después, cuando volví a la oficina, que esa misma madrugada había caído sobre Lima una lluvia inusualmente copiosa. Todo un acontecimiento. En algunos distritos se formaron charcos e incluso pequeños riachuelos que se abrieron camino calle abajo. Los diarios dijeron en la mañana que se trataba de la lluvia más fuerte de los últimos cien años, pero nadie evaluó con seriedad lo que aquellas precipitaciones anunciaban. Pepe Lucho Cordero también indagó sobre el trabajo inicial que habíamos hecho en la zona de influencia de la mina y trató de presionarme para que concluyera el primer informe en un plazo cercano. Me preguntó si ella había sido una buena ayuda y si yo me había portado como un caballero.

—Por supuesto, *boss* —mentí sin dudar—. Soy un profesional.

—Se nos va, la loquita, ¿sabes? —agregó sin preocupación.

Dejé de mover mis manos sobre el escritorio. Dejé de pensar en lo que estaba

pensando. Me puse muy serio y miré a Pepe Lucho Cordero con expresión interrogativa.

—Su tío dice que se borra de la oficina porque se va a casar ya pronto. ¿Te ha dicho algo ella?

Negué con la cabeza.

4. LA AVENIDA DEL PUENTE BLANCO

Era poco más de medianoche y la ciudad languidecía subsumida por corrientes heladas. Yo me esforzaba al máximo encaramado sobre mi vieja bicicleta marca Yong Jiu, que en chino quiere decir “para siempre”. Llevaba un gorro de fibra de alpaca calado hasta las orejas y pedaleaba a toda velocidad para que mis huesos y mis músculos no se convirtieran en una tambaleante pila de hielo. Un viento invisible barría el pavimento a la altura de la plaza Tiananmén, despejada casi por completo de bicicletas a esa hora de la madrugada, todo lo contrario de lo que ocurría durante el impetuoso verano, cuando regresaba desde la casa de Xiao Hong también de madrugada y en cada esquina de Pekín, desde la Ciudad Prohibida hasta el Hotel de la Amistad, el elan nocturno de la capital china bullía y resplandecía como en un vigoroso y animado día domingo.

En aquellos meses de julio o agosto, en el pico del verano, la noche era todo lo contrario de lo que ocurría durante el invierno. No llevaba tantos kilos de ropa encima; tampoco guantes de cuero ni bufanda. Apenas unos pantalones cortos de tela ligera, una camiseta empapada de sudor y, en ocasiones, sandalias de plástico para precaverme de la lluvia. Pedaleaba sin prisa, sintiéndome parte de la ciudad, y me detenía en las esquinas a comprar helados insípidos o a atisbar en la profundidad de las bocacalles, en

busca de algún vericuerdo que me condujera hasta laberintos jamás transitados. Siempre, durante aquellas derivas estivales, me dejaba hipnotizar por el potente y minucioso paisaje de la noche: reparadores de bicicletas, algunos viejos que jugaban mahón con un abanico en la mano, mujeres con el vestido recogido hasta la mitad de los muslos que conversaban bajo unas luces siempre tenues. Xiao Hong me despedía en silencio, casi en puntillas, con el pelo suelto. Parecía persuadida de que con esa táctica de ocultamiento tanto el honor de su esposo como nuestros encuentros furtivos se mantendrían a salvo de las habladurías de los vecinos. Para entonces, yo ya no me extraviaba en el laberinto de corredores entrecruzados que era el hutong donde ella habitaba. Allí el calor era insufrible si se cerraban las dos únicas ventanas de la mínima vivienda que la Nueva China les había asignado a ella y al marido poco después de que se casaran. Yo ya era capaz —luego de un par de años— de recorrerla a tientas para ir a buscar la llave del agua, y también para entreabrir aunque fuera un centímetro la ventana contigua al sofá sobre el que cada tarde ejercitábamos distintas contorsiones sexuales. Los jubilados del hutong me veían aparecer después del trabajo montado sobre mi oxidada bicicleta negra, me seguían algunos metros con la mirada y en seguida regresaban a sus ocupaciones, que tendían a la inmovilidad casi absoluta aquel verano en que me acerqué a Xiao Hong, años antes de que conociera a Amanda Dutton y en poco tiempo me olvidara de todo. Eran ancianos que aún vestían ropas veraniegas extremadamente austeras, de los tiempos heroicos de Mao Tsetung; que casi no hablaban entre ellos aunque se miraran los unos a los otros durante todo el día, y que intuían que las nuevas condiciones políticas del país excluían la posibilidad de increparle a Xiao Hong el que ella la pasara bien mientras su joven esposo construía el futuro de ambos en una firma china asentada en Marsella.

Xiao Hong me despedía a través de la milimétrica abertura de la puerta sin

asomar ni una pestaña, y yo arrastraba en silencio mi polvorienta bicicleta de jardinero peruano hasta la salida del hutong. Siempre me preguntaba a mí mismo lo que sería quedarme con ella hasta la mañana siguiente. Siempre llegaba hasta el arco de la entrada sin volver la vista atrás, y luego emprendía la marcha por el laberinto de callejuelas mal iluminadas que atravesaban el corazón antiguo de Pekín: paredones, muros y arcos erguidos con ladrillos grises, vías empedradas a mano probablemente siglos atrás, niños y ancianos que arrostraban las altas temperaturas del verano durmiendo a la intemperie, hasta que alcanzaba la avenida Changán y —como si cambiara de mundo— las luces del alumbrado público le inyectaban a la noche una placidez que parecía diurna. En la avenida Changán comenzaba la verdadera travesía hasta el otro lado de la capital china. Allí sentía como un golpe en el pecho lo lejos que me encontraba de **Bai** Shi Qiao —mi avenida, mi destino—, pese a que el trayecto era por entero en línea recta, con apenas un quiebre hacia la derecha a la altura de Muxidí, para apuntar proa hacia el norte. En esos vecindarios camino a casa el estío también empujaba a las muchedumbres chinas a las calles; allí también los campesinos que vendían sandías acampaban en la vía pública como si estuvieran en sus granjas.

Pero esta madrugada en que atravesaba la ciudad sobre mi vieja bicicleta marca Yong Jiu no transcurría en medio del verano, sino en un mortal intervalo del invierno, y ninguna de aquellas circunstancias benéficas tenía la textura palpable del mundo real: ni la animación callejera ni el suave sudor de Xiao Hong adherido a mi piel como un sedimento subcutáneo. Era la estación helada y la ciudad se mantenía inmóvil y vacía. Los ciclistas eran escasos y vestían pesados abrigos verdes del Ejército Popular de Liberación. Yo pedaleaba a toda velocidad y los dejaba atrás paralizados por el frío, convertidos en espectros, en voluminosas estelas. La avenida Changán se iba quedando desierta conforme mis piernas subían y bajaban en el aire, y yo debía de ser el único

loco que volvía pedaleando como un demonio desde el otro extremo de la ciudad, tal vez desde el otro extremo del universo, concentrado en las altas luces amarillas del alumbrado público, crecientemente confundido por bocacalles que ya no podía reconocer, o que, como puertas corredizas, se cerraban de golpe a mi paso. Cedía a la inquietud, intranquilizado por las heladas estatuas montadas en bicicletas, y además porque veía por el rabillo del ojo señales callejeras y nombres de lugares que no tenían que estar allí, pues correspondían a otros vecindarios de la ciudad: Yiheyuán, Zhongguo Renmín Daxue, el puente de Xizhimén, y pensaba en lo que mis piernas y mi corazón podrían resistir si empezaba a pedalear como si en ello me jugara la vida: i ar i ar i ar, casi sin apoyarme sobre el asiento, con todo el peso del cuerpo sobre los pedales: i ar i ar i ar, gritaba para mí mismo, los ojos cerrados. Mi aliento blanco y tibio se fundía con el éter polar de la madrugada. Pedaleaba, cada vez más desorientado, en medio de una avenida recta y ancha que no tenía bocacalles ni a derecha ni a izquierda, cada vez más despistado de *Bai Shi Qiao* —mi barrio, mi destino—, en el borde de una calzada que de pronto ya no era la avenida Changán, sino una autopista desierta que atravesaba el vasto y fantasmal campo chino. Continuaba pedaleando cada vez más confundido, cada vez más extraviado, a punto de sucumbir a la desesperación, hasta que de pronto, con sorpresa, me percibía a mí mismo hundido entre sábanas celestes, semidespierto, el torso desnudo, tendido sobre un sofá en el que cabía todo el largo de mi cuerpo, en medio de una oscuridad que no era la de Lima, Perú, y que tampoco olía al gélido viento de la plaza Tiananmén, sino a la aséptica Norteamérica. Era una presencia olfativa muy tenue, apenas perceptible. Suficiente, sin embargo, para convencerme de que Pekín y mi vida china solo existían en mis inútiles e imposibles añoranzas.

Respiré apenas, tratando de mantenerme inmóvil y de seguir enganchado —al menos de esa manera— a aquel sueño que por un instante me pareció más gratificante

que el mundo real. Busqué en mi memoria, con silenciosa urgencia, la imagen viva de la avenida Changán. Busqué con los párpados muertos las barandas metálicas plantadas en el borde de las veredas para impedir que las muchedumbres chinas invadieran el pavimento. Busqué los pesados abrigos verdes del Ejército Popular de Liberación. Busqué el fino rostro de Amanda Dutton sonriéndome juguetonamente la única vez que abordamos juntos el metro en la estación de Jianguomén. Luego de unos minutos, terminé de convencerme de que no iba a volver a dormirme ni a soñar de nuevo con Pekín.

Me mantuve inmóvil, sin abrir los ojos, mientras mi conciencia se activaba como un tablero electrónico y paso a paso sus circuitos entrecruzados me reconectaban al ineludible orden sensorial. Oí un claxon que resonaba a lo lejos y en lo primero que pensé, sin razón alguna, fue en el nombre Bérangère que el decano de Xiao Hong le había adjudicado en su primer día de clases en el instituto de lenguas extranjeras. Yo la llamaba risueñamente Bérangère cuando me hablaba a cien kilómetros por hora en su francés impecable, y al cabo de un rato me dejaba sin entender nada. No había vuelto a tener noticias de ella desde mi partida de China, y ahora su talante de ave quieta había vuelto a mi memoria impregnando de nostalgia aquel sueño sin sentido.

Hice a un lado las sábanas celestes y con un solo impulso me senté en el borde del sofá. El leve frescor del piso de madera me transmitió un agudo bienestar, que dispó por un instante las acechanzas y los riesgos que me atenazaban desde hacía unas horas. Miré a mi alrededor, hacia el inmóvil pasillo en penumbras que comenzaba a corta distancia de donde me encontraba. El cuarto de Anne-Marie estaba cerrado. Ella compartía con una maestra de secundaria la segunda planta de esa casa en los suburbios. Aunque la mujer se encontraba esa noche fuera de la ciudad, no me había tardado mucho tiempo en hacerme una idea de ella por una foto-retrato que había en el

comedor, y también por dos pinturas suyas colgadas de las paredes. En cambio, pese a que ya tenía algunas horas a su lado, no me había podido hacer aún una idea precisa respecto de Anne-Marie. Le había echado una ojeada a su habitación apenas llegamos a la casa huyendo de los matones del club. Era bastante amplia y se componía de una cama de dos plazas, algunos muebles y suficiente espacio sobre la alfombra como para acomodar a media docena de personas. Sin embargo, desde el primer instante quedó en claro que allí no había lugar para mí, sino que debía instalarme en la sala, sobre el sofá de tapiz azul en donde ella depositó sin hablar dos sábanas celestes, así como una almohada blanca que olía a recién comprada. Aquello, por supuesto, no me importó en absoluto. Tampoco estaba seguro, en realidad, de lo que debía importarme en aquel momento, o incluso al día siguiente. Tenía menos de veinticuatro horas en aquella ciudad que había imaginado pacífica y rutinaria, y no había hecho más que verme envuelto en situaciones inesperadas. No lograba entender del todo la forma en que los sucesos se habían ido encadenando hasta conducirme a ese vecindario del que no habría sabido cómo salir. Mucho menos entendía el tipo de actividad a la que se dedicaba Anne-Marie, ni las razones por las cuales ella me había incorporado a su circunstancia. Pues, aunque había sido yo quien inicialmente había interferido en sus asuntos, había sido ella la que más tarde me había buscado para arrastrarme hasta su casa.

Su silencio, en el taxi, me había parecido una precaución atinada. Sin embargo, no había dicho mucho más durante el resto de la noche. Apenas unas indicaciones lacónicas acerca de la mitad de la refrigeradora que le pertenecía, algo sobre la mañana siguiente que completó mientras me extendía una toalla y, tal vez, un par de palabras que me parecieron de agradecimiento por la manera en que juntó las cejas. Le confesé que no entendía nada de aquel enredo y le pedí que me explicara lo que estaba ocurriendo. Replicó en voz alta que su situación se había complicado en las últimas

horas, y entonces pensé que sus palabras anteriores no habían sido de agradecimiento, sino de reproche. Sin embargo, si era así, ¿por qué me había ido a buscar al hotel? Por otro lado, ¿acaso no conocían los hombres del club la dirección de su casa? Murmuró que ya veríamos qué hacer cuando amaneciera y se encerró en su habitación con un gesto de cansancio.

Permanecí un rato sentado en el borde del sofá, pensando en las estatuas congeladas de mi sueño y al mismo tiempo dándole vueltas a la idea de marcharme de allí en seguida, sin despedirme de Anne-Marie. Parecía lo más lógico, si es que todo hubiera podido reducirse a un asunto de lógica. Sin embargo, había echado raíces en una dimensión en la que no contaban las razones, fueran buenas o malas. Era consciente de que andaba a la deriva, pero desde hacía un buen tiempo aquello parecía mi estado natural. Calculé que me tomaría un par de minutos vestirme, recoger mis cosas y bajar hasta la calle para recomenzar con el otro pie mi estadía en aquella ciudad. Sin embargo, el principal escollo era encontrar un taxi que me sacara de los suburbios y me condujera hasta un hotel que no tuviera vínculos con clubes de ninguna especie.

Volví a tenderme en el sofá, pero luego de un instante me incorporé de nuevo sin hacer ruido y caminé hasta el rincón donde había acomodado mi mochila. Sin apurarme, busqué a tientas la libreta empastada que había comprado el día anterior en Detroit. La sostuve en las manos, mientras repasaba los recuerdos que tenía de esta última ciudad, incluido el de la tienda de útiles de escritorio a la que ingresé con desesperación en busca de aire acondicionado. La libreta me había atraído en seguida porque tenía suaves cubiertas de cuero verde y marrón, y porque se veía al mismo tiempo elegante y guerrera, ideal para empezar a escribir mi historia con Amanda Dutton en los hoteles, autobuses y cafés que, fantaseaba, deberían llenar aquel viaje sin objetivos. Me quedé reflexionando un buen rato sin abrir la libreta y luego encendí la lámpara ubicada a un

lado del sofá. Me incliné aplicadamente sobre la mesa de centro y, sin pensar más de la cuenta, escribí unas líneas sobre mi arribo a Lima, Ohio, la mañana del día anterior. Me detuve unos minutos, repasé dos o tres veces lo que acababa de consignar y en poco tiempo me las arreglé para enlazar esas líneas con algunos párrafos acerca de las primeras ocasiones en que había intercambiado algunas palabras con Amanda Dutton. Siempre que pensaba en escribir sobre ella, lo primero que mi memoria recuperaba era su sonrisa y la manera en que el pelo le caía a ambos lados de la cara. Me esforzaba por ordenar los recuerdos, que eran cuantiosos, y poco a poco emergían desde las profundidades de mi mente las circunstancias que me habían ido acercando y al mismo tiempo alejando de ella. Solía fijar el comienzo de mi historia en una tarde de comienzos de marzo en que, contra mi costumbre, tomaba el autobús de los expertos extranjeros para volver al Hotel de la Amistad. En aquellos días, el invierno declinaba con rapidez y la vivificante primavera actuaba como un detonante que aligeraba la vestimenta de las personas y la salpicaba de colores más alegres. Subí al autobús y de inmediato la vi sentada al lado de una ventanilla, con la mirada baja. Fui directo hacia ella y al acercarme, me percaté de que estaba concentrada en unas fotografías que acababa de recoger de alguno de los laboratorios del vecindario.

—Nihao —la interrumpí con suavidad.

Levantó la mirada y me devolvió el saludo en chino. Al ver que me quedaba inmóvil frente a ella, extendió ambos brazos y retiró su bolso del asiento contiguo.

Me senté con naturalidad medio vuelto hacia su lado, como si nos conociéramos desde hacía mucho tiempo. Sin preámbulos, le hice rápidas preguntas acerca de su corta vida en Pekín. Ella respondió con amabilidad, aunque con generalidades. Llevaba puesto el mismo abrigo oscuro con el que la había visto por primera vez semanas atrás, pero en lugar del previsible pantalón grueso para protegerse del invierno, vestía una

minifalda azul que dejaba ver sus rodillas y la parte baja de sus muslos. Era sin duda una visión interesante, pero incompleta, pues llevaba puestas medias de nylon oscuras, a la manera de las mujeres locales. El detalle me pareció un buen tema de conversación.

—Te has disfrazado de china —le dije con expresión de antropólogo.

Ella no mostraba aquella tarde el humor disparatado y explosivo que le conocí tiempo después. Parecía más bien cauta, por momentos aburrida, aunque de ninguna manera cortante o desinteresada. Hizo un esfuerzo por seguirme la corriente:

—¿Qué quieres decir?

Apunté con la mirada hacia el borde de su falda.

—Medias de nylon —le expliqué—. Las chinas usan el mismo truco para no mostrar nada de piel. —La miré un instante a los ojos. Me quejé—: No dejan ver nada. El Partido Comunista debería prohibir esa mala costumbre.

—¿Ah, sí? —sonrió levemente.

—Insisten en que tienen la piel muy sensible y que deben protegerse del sol. ¿Tú también las usas por eso?

—Yo me pongo medias porque todavía hace frío —se justificó.

—Entonces en el verano sí te olvidarás de las medias...

Miró una de sus fotografías por el rabillo del ojo. Luego respondió:

—No te garantizo nada. A lo mejor sigo usando medias de nylon durante el verano. Pronto voy a ser china, también.

Sonreí, divertido, y en el fondo de sus ojos descubrí un destello inofensivo y juguetón que me animó a seguir adelante.

—No entiendo esta última frase.

—Es que mi novio es chino. Cuando me case con él, yo también seré china.

Me hizo gracia su explicación, así como la manera en que parecía divertirse

conmigo. Pero en seguida le clavé la mirada como si hubiera dicho un disparate. En aquel tiempo, sobre todo cuando estaba relajado y de buen humor, actuaba muy bien los gestos de incredulidad.

—¡Cómo que te vas a casar! —gesticulé con tono severo—. Eres demasiado joven.

Parecía a punto de sonreír, pero levantó ligeramente los ojos para ver si alguien en el autobús seguía nuestra charla.

—No va a ser tan pronto, tampoco —aclaró al cabo de un instante—. Es un plan de largo plazo.

—Ah, bueno —fingí que me tranquilizaba—. Pero trata de que sea muy pero muy de largo plazo. —Hice también un rápido reconocimiento del interior del autobús y le pregunté—: ¿Cuántos años tienes tú?

—¿Cuántos crees?

Dudé de veras. Giré exageradamente mi cabeza hacia ella y me detuve en su rostro con expresión atenta.

—Soy muy malo calculando la edad de las personas. Y además, no estoy muy familiarizado con las ciudadanas de Australia. —Acerqué ligeramente mi cara a la suya y abrí al máximo los ojos—: ¿Catorce?

Reprimió sin éxito una sonrisa. En seguida se puso seria y replicó:

—Veintiuno.

Es probable que me mostrara muy sorprendido, y que ella lo notara en seguida, pues antes de que yo pudiera decir algo, inquirió con interés:

—¿Qué? ¿Parezco mayor?

Ciertamente, no parecía mayor. Más bien parecía bastante joven, sobre todo si uno se concentraba en sus gestos y en la manera en que contraía las cejas. Yo había

pensado que podía tener veintitantos, dados los requerimientos de edad que establecían los chinos para contratar a los expertos extranjeros. Pero veintiuno sí era algo completamente inesperado.

—Te aseguro que no pareces mayor —reliqué, mientras pensaba cada palabra—. En realidad, ahora que te veo de cerca, hasta noto un brillo casi escolar aquí, en tus labios, cuando sonríes.

—¿Escolar?

—Me refiero a que pareces mucho más joven que simplemente joven. ¿Cómo es que tienes un novio chino, si acabas de llegar?

Pensó su respuesta entornando con suavidad los ojos:

—Es que no acabo de llegar. He vivido dos años en Hangzhou.

—¿En Hangzhou! ¿Qué hacías allí?

—Estudiaba chino.

—¿Chino! ¡Ah, qué bien! ¿Él era tu profesor?

—¿Él?

—Tu novio.

—No, claro que no. ¿Por qué lo dices?

—No sé, simplemente se me ocurrió. ¿A qué se dedica?

—Decora edificios.

—Ahhh, ya veo... —abrí la boca socarronamente—, el multimillonario negocio inmobiliario. El Partido Comunista está en todas partes.

—No es miembro del Partido —me corrigió—. Al contrario, detesta al Partido.

—Ja —me burlé—, eso te ha dicho él, supongo. Te aseguro que es el hijito de algún cuadro comunista. ¿Tiene tu misma edad?

—No. Ya es grande. Tiene treinta y cinco.

Otra vez, apenas por un instante, la sorpresa me congeló el rostro.

—¿Qué? —volvió a adelantármeme, con auténtica curiosidad.

—Nada.

—¿Crees que es demasiado mayor para mí?

Negué con la cabeza.

—En realidad, lo que importa no es su edad, sino la tuya. Antes de los treinta, todas las seguridades que uno cree tener se abandonan rápidamente. Debes crecer con alguien de tu edad.

—Lo voy a tomar en cuenta —respondió.

Parecía que hablábamos de temas muy serios, pero por momentos me daba la impresión de que nos íbamos a echar a reír. Poco después, cuando el autobús se abrió paso rumbo al hotel, le pregunté si podía ver sus fotos.

Dudó un instante. Pero en seguida asintió:

—Seguro, ¿por qué no?

Me puse a ver las imágenes con creciente interés. Eran de un paseo fuera de la ciudad, probablemente durante el último fin de semana, pues la primavera ya brillaba aquí y allá con rotundidad. En todas las imágenes había mucho sol, un lago de aguas verdosas, aire puro, montañas y arbustos. Ella aparecía en todas las tomas muy bella y sonriente. Miraba a la cámara y componía gestos juguetones. Vestía una camiseta blanca de mangas cortas, pantalón de rayas verticales de colores muy vivos y una gorra roja que dejaba libres algunas hebras de su pelo. Llevaba anudada a la cintura una chaqueta de tela de tonos oscuros y en su muñeca izquierda resaltaba un reloj pulsera de gruesa correa negra. Daba la impresión de que la había pasado muy bien. Observé un buen rato cada fotografía y al final separé una que me atrajo de manera especial, tal vez porque en ella mostraba una expresión traviesa y entradora que la hacía aparentar aun

menos edad.

—¿Me puedo quedar con esta? —pregunté sin pensar.

No esperaba que asintiera. Solo intentaba continuar la conversación.

Me miró intrigada. Clavó un segundo la mirada en la foto.

—¿Por qué esta en particular? —subrayó su extrañeza.

—No sé. Me gusta. ¿Me la puedo quedar?

Contra lo que esperaba, movió afirmativamente la cabeza y dijo “ok” con suavidad. Luego sentenció con aire amenazante:

—Pero si me pides que te la autografíe, terminaré de convencerme de que me estás tomando el pelo.

El autobús avanzaba ahora hacia el norte por *Bai* Shi Qiao Lu, que en chino significa Avenida del Puente Blanco. La imponente entrada principal del Hotel de la Amistad daba a aquella avenida, que era flanqueada a ambos lados por altos árboles que en marzo reverdecían de golpe y en pocos días se poblaban de hojas. Eran casi las cinco de la tarde y a esa hora millones de ciclistas iban y venían por las vías laterales, bajo una luz primaveral que le inyectaba a esa remota comarca del planeta una inesperada vitalidad. Llegamos a la altura del hotel y el autobús dobló a la izquierda casi en ángulo recto. Centímetro a centímetro, se abrió paso a través del interminable río de ciclistas. Cruzó la entrada y, luego de atravesar medio hotel, se detuvo en la rotonda donde se estacionaba todos los días. Descendí detrás de ella dispuesto a decirle adiós y a introducirme de nuevo en mis ritos cotidianos, que probablemente consistirían en salir a trotar sesenta minutos alrededor del hotel, en ducharme velozmente con agua fría y en sentarme a escribir delante de la computadora la novela sobre los intentos de suicidio de mi ex esposa que había comenzado el año anterior. Aproximadamente a las diez telefonearía a Xiao Hong, que por aquellos días había comenzado a insistir en la idea de

abandonar a su joven marido para huir a Lima conmigo. Les hice adiós a los expertos de todos los continentes que descendieron del autobús y caminé en plan de cortesía al lado de Amanda Dutton, hasta que me di cuenta de que íbamos en la misma dirección: el área del Parque Yuyuán, donde estábamos concentrados la mayoría de los extranjeros que trabajábamos para las entidades chinas. Pronto descubrimos que vivíamos en edificios contiguos y nos preguntamos por qué hasta entonces nunca nos habíamos encontrado.

Un cercano ronquido de motor y varios portazos de auto me arrancaron con violencia de mi silencioso viaje al pasado. Dejé de escribir y miré extraviado a mi alrededor. En el mismo instante en que me ponía de pie, escuché que se abría la puerta de la habitación de Anne-Marie. Al volverme, vi su cabellera despeinada y su expresión de terror.

—¡Están aquí! —exclamó.

No fue necesario preguntarle de quiénes hablaba.

—Aseguremos la puerta —murmuré.

—¡Es inútil!

Corrí hasta la entrada con la estúpida intención de contenerlos, pero ya era demasiado tarde. La puerta se abrió contra mí y en seguida varias manos y puños me golpearon con fuerza en el rostro. Mientras me desplomaba sobre el piso, recordé con misteriosa nitidez, como una película vista muchas veces, la forma en que me abría paso por las avenidas de Pekín alzado sobre mi vieja bicicleta marca Yong Jiu. Y luego, una caída en masa sobre el pavimento cubierto de nieve en mi primer invierno en China. Antes de perder el conocimiento, constaté que continuaba aferrando con una mano la libreta con mis anotaciones. Por más absurdo que pareciera, nada me preocupó más en aquel instante que la posibilidad de que aquellos metódicos delincuentes se quedaran

con ella y yo perdiera para siempre las dos o tres páginas que acababa de escribir.

5. SAPANKARI

El anciano echó rápidos vistazos hacia atrás y hacia los lados y en menos de un segundo comprobó que afuera todo estaba en su sitio. A continuación, posó la mirada sobre Bereche e hizo un gran esfuerzo por mostrarse sutil:

—Es hora de aclarar la mente, ¿no crees? —dijo.

Bereche entendió en seguida de qué claridad mental hablaba el viejo, pero hizo como si no lo hubiera escuchado. Continuó manejando con la vista fija en la carretera.

Acababan de dejar atrás la línea costera y de ascender algunas decenas de metros sobre el nivel del mar. Delante de la camioneta apareció la leve altiplanicie que antes de que el planeta mutara se conocía como “el tablazo”. A partir de allí, la amplia vía que llevaba de Colán a Piura se convertía en una cinta recta y sin ondulaciones.

—Demasiado calor para ser tan temprano, ¿no? —insistió el viejo.

—¿Quiere que ponga el aire acondicionado? —lo cortó Bereche con frialdad.

—No. No te preocupes. Solo era un comentario.

El desplazamiento era fluido y previsible: aparte de las patrullas armadas de la Liga de los Originarios, circulaban muy pocos vehículos por la carretera. Como era de esperar, empezaban a surtir efecto las últimas restricciones sobre combustión impuestas por el régimen de Piura.

Fiel a su naturaleza impetuosa, Bereche conducía por encima de la velocidad permitida, y además, con una sola mano. Tenía el codo izquierdo apoyado sobre el marco de la ventanilla y a intervalos regulares alargaba los dedos para acariciar el volante. Hacía eso sin darse cuenta siempre que estaba intranquilo.

El viejo advirtió el detalle y, condescendiente, pensó que no podía culparlo. Él también se sentía muy intranquilo.

—Temprano me habló la señora Adriana —dijo Bereche al cabo de varios kilómetros—. Está al tanto de que vamos a Piura y quiere que paremos en su casa.

El viejo lo miró con expresión triunfante.

—¡Finalmente! —exclamó—, conque eso es lo que te tiene así. Por fin entiendo. Ya comenzaba a pensar que este trabajito te estaba afectando más de la cuenta.

—¿A mí? —se defendió Bereche con énfasis—. Claro que no.

El anciano fijó la vista en la vegetación prodigiosa y sin límites que prosperaba a ambos lados de la carretera. Le interesaba todo lo que tuviera que ver con la señora Adriana, pero ahora que las circunstancias comenzarían a tornarse complicadas, prefería tomar distancia de todo lo que ella representaba. Aflojó los labios para fingir indiferencia y hacerse el desentendido. Él también sabía hacerse el sordo y sumergirse en silencios infranqueables con el único propósito de impacientar a Bereche. Aunque este, que alguna vez había sospechado que el viejo era su padre, se sobreponía con rapidez y después de un rato insistía en hablarle.

—A lo mejor tiene noticias de María Amanda —conjeturó el joven después de permanecer largo rato en silencio—. ¿Por qué otro motivo nos llamaría?

—Escucha, Migdonio —reflexionó el anciano con gravedad—, yo también mataría por ver de nuevo a María Amanda, pero no tenemos siquiera un indicio de que eso pueda ser posible. Olvídate de eso, ¿quieres? Concéntrate en nuestro asunto.

—Pasaré por donde la señora Adriana de todas maneras —replicó Bereche con rudeza—. Si usted no quiere ir, es su problema.

Había llovido durante toda la noche. Bajo el implacable sol ecuatorial, las distintas tonalidades de verde que colmaban el horizonte destellaban como plantas artificiales. El viejo recordó el desierto de aspecto sahariano que se extendía sobre esa misma comarca unas décadas atrás: durante su infancia, durante su juventud, incluso cuando, con algo más de 50 años, regresó como fugitivo a Piura y se confinó en Colán sin sospechar que el mundo galopaba hacia la catástrofe. Nadie habría dicho entonces que en los extramuros de un planeta que se desertizaba a toda velocidad, el descolorido extremo norte del Perú se iba a poblar de densa vegetación como efecto de reiterados diluvios. Mucho menos que en pocos años se iba a consolidar como un oasis regional que atraería a oleadas de refugiados de toda América del Sur.

—Tu disciplina me colma de confianza —ironizó el anciano con expresión molesta—. Si quieres andar de visita, al menos “limpia” la camioneta antes, ¿te parece? ¿O quieres pasear nuestra carga por toda la ciudad?

A la lejos apareció un retén móvil donde milicianos armados detenían el tráfico. Bereche redujo la velocidad y con la mano extendida hurgó rápidamente en la guantera.

—Usted no diga nada —instruyó al viejo.

Detuvo la camioneta a un metro de la fila de vehículos y de inmediato varios soldados vinieron hacia ellos apuntándoles con sus armas. Eran muy jóvenes, casi adolescentes, pero tenían expresiones feroces y se desplazaban en forma intimidante. Tenían la cara empapada de sudor, así como superpuestas huellas de transpiración en el pecho y en las axilas. Sin embargo, no parecían incómodos bajo el pesado uniforme verde-marrón, ni bajo el ostentoso y disuasivo equipo de combate. Caminaron despacio alrededor del vehículo. Con cara de pocos amigos, chequearon el interior de la cabina y

los pocos objetos dispersos en la tolva. Bereche se mantuvo inmóvil, con ambas manos en el volante, mientras el viejo giraba la cabeza de un lado a otro para vigilar sus movimientos. Al fin, uno que podía ser el padre de los demás se detuvo al lado de Bereche, inclinó la mitad del cuerpo hacia la camioneta y le buscó la mirada.

—¿Adónde se dirigen?

—A Piura.

—¿Lugar de residencia?

—Colán.

—¿Ocupación?

—El señor es...

—Sé quién es el señor —lo cortó el militar sin levantar la voz—. No soy un ignorante. Usted —subrayó mirando a Bereche—, ¿a qué se dedica usted?

—Soy su asistente.

—Asistente... —masticó con desconfianza—. Sea más explícito, por favor.

—Trabaja conmigo, mayor —intervino el anciano.

El soldado dibujó una mueca condescendiente y tomó los documentos que Bereche le ofreció. Mientras los examinaba, un confuso vocerío se desencadenó algunos metros más adelante. Buscaron maquinalmente con el oído y la vista, y advirtieron que varios soldados obligaban al conductor de un camión a acompañarlos hasta un puesto de mando instalado al otro lado de la carretera.

—¿Permanecerán en Piura hasta el 28? —preguntó sin interés el oficial.

—No —replicó el viejo sin prisa—. Aún falta mucho para ese día. Regresaremos a Colán esta misma tarde.

El militar hizo un gesto de satisfacción con los labios, como si esa fuera la respuesta que esperaba. Después bajó los ojos y se quedó pensando en algo que parecía

ser de extrema importancia. Al cabo de un rato, los sondeó con falsa naturalidad:

—¿A qué hora pasarán por aquí de regreso a Colán?

Estaban habituados a ese tipo de intercambios con la milicia. Solían concluir con exigüos sobornos que facilitaban el paso por el control y ahorran a los conductores incomodidades y demoras. Sin embargo, ellos no habían quebrantado ninguna norma, al menos no de manera visible. Y además, tenían todos sus documentos en orden.

—Entre las 6 y las 7 —dijo el anciano sin vacilar—. Antes del toque de queda. ¿Lo podemos servir en algo?

Escucharon aireadas voces sobrepuestas provenientes del puesto de mando. Los ánimos parecían caldearse. El conductor intervenido argumentaba agitando los brazos y los soldados se agrupaban a su alrededor con expresiones hostiles. Bereche pensó que en cualquier momento podían ser testigos de un estallido de brutalidad.

El oficial echó una mirada despreocupada al escenario del incidente y luego volvió a concentrarse en la camioneta. Les habló con tono de confianza:

—Le seré franco, amigo: tengo problemas con mi hija mayor. Me grita en la cara que soy un cerdo militarista y todo ese rollo que ustedes ya conocen. Me ha resultado una intelectual. Creo que me detesta. —Vaciló un instante; en seguida prosiguió con la misma voz—: Pero quizás me anote algunos puntos con ella si esta noche pongo en sus manos *Puerto súper* o *El rostro de Amanda* con una dedicatoria del autor ... —calló un segundo; miró con expresión solícita al anciano—. Si usted quiere ayudarme, claro.

El viejo comprendió en seguida el requerimiento y asintió con la cabeza.

—Con mucho gusto, no hay problema. ¿Cómo se llama su hija?

—Andrea.

—Andrea —memorizó.

—Andrea Nunura, como su madre. Yo soy el mayor Percy Chapilliquén, para

servirlo. Ella tiene ese apellido porque...

—No tiene que explicar nada, mayor —lo interrumpió el viejo con suavidad—. Así pasa a veces. Lo importante es que se mantenga muy cerca de su hija y que esté allí cuando ella lo necesite. No hay problema; cuente con el libro. Buscaremos en Piura un ejemplar de *Puerto súper* o de *El rostro de Amanda*. Más bien, dígame: si nos retrasamos un poco en la ciudad y usted ya no está aquí, ¿qué hacemos con el libro?

—Se lo dejan en este mismo puesto al mayor Alfredo Távara.

—Okey, eso haremos —asintió el anciano.

El militar sonrió amistosamente y dio algunas cabeceadas afirmativas en el aire. Luego se pegó a la camioneta e introdujo un brazo hasta el otro extremo de la cabina. Estrechó la mano del viejo y a continuación, la de Bereche. Después se despidió:

—Mucho gusto y gracias por el servicio. Que tengan un buen viaje.

Retrocedió un par de metros e hizo una señal a los soldados para que los dejaran pasar. Lentamente, Bereche rebasó los vehículos detenidos y se abrió paso a través del único carril despejado de la vía. Cuando estaban a punto de dejar atrás la barricada, las voces del altercado se hicieron más apremiantes. Ambos vieron desde la distancia que un soldado golpeaba en el estómago al conductor intervenido.

—Ni lo pienses —advirtió el viejo con alarma—. Larguémonos de una vez.

El otro asintió. Sin embargo, pisó ligeramente el freno y ambos voltearon a ver lo que ocurría con el detenido. Ahora estaba en el piso y varios soldados lo pateaban como si fuera un objeto inerte. La escena parecía irreal y se agravaba a toda prisa, pues el hombre, con el fin de repeler los golpes, también devolvía algunas patadas. De pronto, uno de los uniformados se descolgó el fusil del hombro, apartó a los demás a empujones y le disparó varios tiros a quemarropa. Alcanzaron a ver cómo el cuerpo del infortunado se arqueaba en el suelo al recibir los impactos. Luego, no se movió más.

—¡Zafemos!— urgió el viejo, al percatarse de que los soldados se desplegaban a toda prisa a un lado y otro de la carretera. —¡Ya!

—¿Y si es uno de los nuestros?

—Con más razón. ¡Vámonos!

Bereche pisó el acelerador mientras su corazón latía muy fuerte y sus sienes le hormigueaban de una manera que se confundía con el dolor. Percibió que el anciano respiraba con fuerza, ansiosa y profundamente, y trató de imitarlo sin que él lo notara. Sintió que no iba a poder evitar vociferar de furia y consternación, pero cuando estaba a punto de hacerlo, realizó un esfuerzo supremo y logró controlar su garganta.

—¡Hijos de puta! —maldijo entre dientes—. ¡Qué les hacía ese pobre hombre!

Llenó sus pulmones del inmóvil aire de la mañana y concentró todos sus arrestos en apaciguarse. El viejo advirtió su esfuerzo y pensó que con el abultado recorrido que su asistente sumaba, ya tendría que saber controlar ese tipo de emociones. Después de todo, las vidas de varias personas dependían de que ambos conservaran la cabeza fría.

Continuaron la marcha sin decirse nada. El anciano le echó una mirada blanda e indulgente, y volvió a pensar que no era una buena idea que ambos participaran hombro a hombro en las mismas operaciones. Se conocían demasiado bien y se profesaban un afecto sin límites. Era imposible que la copiosa historia personal que compartían no interfiriera con la frialdad y el desapego que se requerían para la ejecución de lo planeado. El viejo tendía a ver en Bereche a un ser desvalido o necesitado de protección, pese a que el asistente bordeaba los treinta y apenas a los veinte se había echado a recorrer el mundo. En ocasiones, a decir verdad, no podía evitar verlo como si fuera su hijo. Al igual que un padre afectuoso, retenía en su memoria ciertos pasajes cruciales de su infancia, así como tres o cuatro diálogos de juventud en los que creía haber influido decisivamente sobre el muchacho. Incluso recordaba con detalle su

primer día de colegio, veintitantos años atrás, y sonreía divertido al evocar el sordo llanto del infante la mañana lejana en que su madre, acariciándole el pelo, se despidió de él y lo dejó en manos de la maestra. Él acababa de recalar en Colán sin pasado ni porvenir, y a diario se cruzaba con el pequeño en el albergue de dos plantas donde su padre se ocupaba de las tareas de mantenimiento. Cuando se sentaba en la amplia terraza a leer o a escribir, descubría al chico parado a dos metros frente a él, las manos a la espalda. También lo veía seguirlo por el borde del mar a la hora de las caminatas. Un día en que subió hasta el pueblo de los pescadores —erguido a quinientos metros detrás del balneario—, se topó con el niño en la entrada de una pequeña tienda. Le preguntó dónde vivía, y el chiquillo señaló con el dedo una vivienda de color verde que se veía al fondo de la calle. Días después, cuando trepó de nuevo hasta el pueblo para chequear su correo electrónico, pasó por azar al lado de la escuela y observó a través de la cerca de alambre tejido la desproporcionada escena escolar que años después, al acercarse a la adolescencia, Bereche empezaría a negar de manera furibunda.

Reconoció al niño de inmediato y, sin saber por qué, se animó a intervenir.

—Migdonio —lo llamó.

El chico también lo reconoció en seguida, vaciló un instante al verlo allí, pero de inmediato volvió a los chillidos.

—No llores —le gritó con voz afectuosa.

Al ver que no lograba ningún efecto, agregó lo primero que le vino a la mente:

—Tu mamá tiene que trabajar. Solo serán unas horas.

Recordaba con detalle la ineficacia de cada una de sus palabras, así como los gestos de desamparo que el niño fue componiendo mientras forcejeaba con la maestra. Se sintió inútil, improductivo, superfluo, hasta que, otra vez sin detenerse a reflexionar, le gritó a través de la alambrada una propuesta más convincente:

—Si quieres, yo me quedaré aquí todo el tiempo que tú estés allí adentro. ¿Qué te parece? Si necesitas algo, le hablas a la maestra y ella vendrá a avisarme. Es como si te estuviera acompañando. Dime sí si quieres que me quede.

La oferta surtió efecto en el acto. El viejo recordaría para siempre, a pesar del tiempo transcurrido, la discreta pero honda satisfacción que lo embargó cuando el infante dejó de llorar. Era una sensación extraordinaria, que se disipó, sin embargo, tras permanecer unos minutos inmóvil frente a la escuela, pues el inclemente sol del norte del Perú quemaba como una punición. Un desatino más, concluyó, que se sumaba a las sucesivas equivocaciones que le habían triturado la vida en aquellos meses aciagos.

No obstante, cumplió con lo ofrecido: no se movió de la escuela hasta el final de las clases y al mediodía vio salir al pequeño Bereche sin ningún rastro de angustia.

Aquella tarde, por primera vez desde su arribo a Colán, el niño se atrevió a mirarlo a los ojos. Estuvo un buen rato observándolo en silencio en la terraza; luego fue detrás de él en su diaria caminata hacia los extremos del balneario. Cuando llegó la hora de marcharse, lo abordó con expresión decidida y le preguntó en voz muy baja si al día siguiente también lo acompañaría a la escuela. Sin dudar, él respondió que sí.

Muy temprano en la mañana, caminó hasta la escuela y averiguó el horario de los recreos. Así se organizó mejor y durante varios días se exhibió al otro lado de la alambrada solo en los minutos en que el chico salía al descanso. El resto del tiempo, volvía al albergue a ocuparse de sus asuntos. Cuando Bereche, años después, se enteró del truco, lo celebró a carcajadas.

Ahora, escuchando con los labios apretados la tensa respiración de su asistente, el viejo concluyó que aquellos tiempos lejanos, cuando se movía a salto de mata con una identidad fraguada, no habían sido tan malos. Lo más duro, aparte del peligro de ser detenido, había sido el verse obligado a desaparecer del universo, a desvanecerse como

individuo, justamente cuando algo muy arraigado dentro de él —su vocación de escritor— lo impulsaba a una moderada notoriedad. Sin embargo, con excepción de algunos familiares y amigos muy cercanos, a la larga había conseguido que el mundo lo olvidara. Al mismo tiempo, había publicado algunas novelas y ganado cierta reputación, aunque con un seudónimo casual que poco a poco se terminó convirtiendo en el nombre con el que todo el mundo lo identificaba. Lima, por supuesto, casi desapareció de sus coordenadas. Atrás quedaron las películas de estreno en compañía de Denisse Alvarado, los desayunos sabatinos o dominicales con Juan Pablo Moscol, compañero de carpeta en primaria, secundaria y universidad; el sexo sin compromiso con Angie, Verónica o María Fernanda, el trote por el malecón de Miraflores a la caída del sol, las vacaciones en continentes lejanos, los seres queridos, lo previsible. En su lugar, se irguieron y cobraron vida pequeñas localidades donde nadie lo conocía, minuciosas autobiografías improvisadas al paso, cierta desconfianza estructural que tardó años en desvanecerse, emociones contenidas, goces fugaces y palabras de amor que él impostaba con la misma frialdad con que se inventaba un pasado. Tal vez lo más real de aquella nueva existencia, al cabo de veintitantos años de calamidades personales y colectivas, eran sus vínculos con Bereche. El adulto a veces impenetrable en el que aquel infante gemebundo se había convertido poseía algo de él, a lo mejor mucho más que los simples recuerdos de infancia y juventud, quizás alguna enseñanza esencial. En ocasiones pensaba que, cuando llegase el momento, tal vez su joven asistente iba a ser el único que lamentaría y lloraría su partida de este mundo.

Delante de ellos apareció otro retén y otra hilera de vehículos detenidos. Bereche maldijo en voz baja y redujo bruscamente la velocidad. Pocos segundos después, sin embargo, se llevó una sorpresa mayúscula: al reconocer la camioneta, los soldados abrieron a toda prisa la barricada y les hicieron señales para que siguieran adelante. La

única explicación que encontraron fue la intervención del mayor Percy Chapilliquén.

—Los beneficios de la gloria literaria —balbuceó Bereche con sarcasmo.

—Ahora ya sabemos para qué sirve la literatura —bromeó también el anciano.

Continuaron avanzando varios kilómetros sin decirse ninguna palabra, cada uno enfrascado en sus pensamientos. El viejo no podía sacarse de la cabeza la vigorosa e inútil gesticulación del camionero al que la milicia acababa de asesinar. Tampoco podía dejar de evocar las imágenes de inhumanidad que sus retinas habían registrado en esos años infaustos: cerros de cadáveres descompuestos una mañana de diciembre en la entrada de Piura, la primera vez que la ciudad se inundó por más de un año y grupos rivales de refugiados se enfrentaron a tiros por agua y alimentos. Ráfagas de metralleta sobre la muchedumbre haraposa que pugnaba por ingresar a suelo piurano en busca de una oportunidad que ya no existía en el resto del Perú. El prohombre Efraín Valladares acribillado en plena calle por cuestionar en público la autoridad de los Originarios. Hizo un esfuerzo por imaginar el mundo sin aquellos chacales, pero no alcanzó a entrever nada: la ávida voz de Bereche lo sacó violentamente de sus cavilaciones:

—Necesito que esta vez sí sea sincero conmigo —escuchó su voz anhelante—, se lo ruego. Es muy importante para mí. Y me parece que también lo es para usted.

El viejo observó el paisaje a través del parabrisas y respondió con lentos movimientos afirmativos de cabeza.

—¿Cree de verdad que María Amanda esté muerta?

—Ya no pienses más en eso, hijo —se crispó—. Los recuerdos también matan.

—Yo ya estoy muerto —replicó Bereche sin dramatismo—. Pero además no quiero olvidar nada. Quiero continuar recordando todo.

El viejo lo vio respirar con fuerza, alargar la pausa y buscar las palabras. Luego lo escuchó proseguir con un acento más reflexivo:

—¿Qué tal si la señora Adriana inventó toda esa historia para...?

—¿Para preservar a María Amanda? —completó el anciano—. ¿Para protegerla?

—Sí. Una cosa así. Digamos que para mantenerla al margen de la guerra. ¿Qué tal si María Amanda era de verdad una mística? ¿Qué tal si se retiró del mundo por voluntad propia para cumplir con su destino? ¿Y si a lo mejor está recluida en alguno de esos monasterios neutrales de Daramsala o Ilulissat?

—¿No te acuerdas de que ya estuviste en todos esos lugares?

—Pero eso fue hace más de diez años. El mundo estaba convulsionado y patas arriba. Era complicado y muy peligroso desplazarse, preguntar, obtener información.

—Tú estuviste diez años buscándola. ¿Puedes mencionar algún posible escondite o algún lugar de retiro en el que no indagaras por ella?

Bereche se quedó otra vez en silencio, sin argumentos. Parecía muy contrariado, las dos manos sobre el volante y la mirada fija en el horizonte. Por dentro, sin embargo, le daba vueltas a varios pensamientos. Luego de un rato, se aferró a uno de ellos:

—Conozco a un hombre que un día se cruzó en el aeropuerto de Sydney con una mujer a la que nadie había visto en años.

—Esa era una fantasía de Federico Costaguta. Nunca ocurrió en la realidad.

—Pero en *El rostro de Amanda* usted le dedica varias páginas a esa fantasía como si fuera su propia fantasía. Supongo que entonces no le pareció un disparate.

—¿Cuál es tu punto? —se impacientó el anciano—. ¿De qué estamos hablando?

—De esperanza —dijo Bereche con calma—. Yo estoy hablando de esperanza. Pero ya que usted ha tocado el tema, ¿por qué no me dice de una vez la verdad sobre su amigo Federico Costaguta? Confiese que nunca existió y que es una invención suya.

—Volvemos a lo mismo —farfulló el anciano.

—Jefe, se acerca nuestra hora. Es tiempo de que me cuente toda la verdad.

—No hay más verdad. Esa es toda la verdad. Y además, en la novela que tú y yo estamos escribiendo ahora mismo, todavía no llega tu hora. Al final, tú sobrevives.

Dejaron atrás otro retén donde los soldados les abrieron paso con diligencia, sin obligarlos siquiera a reducir la velocidad. En el siguiente puesto, que destacaba por la larga hilera de vehículos detenidos, Bereche tocó el claxon repetidas veces desde la distancia y al cruzar la barricada intercambió circunspectos saludos con los uniformados. Solo en el último control, en la entrada de Piura, volvieron a sentir el rigor militar y a recordar que vivían en permanente estado de excepción. Tuvieron que detenerse, responder numerosas preguntas absurdas y rellenar un formulario con los datos de la camioneta. Cuando terminaron el trámite y se preparaban para partir, el oficial al mando inclinó la cabeza por la ventanilla y le dijo al viejo con deferencia:

—Lo siento, señor Sapankari, pero no tengo más remedio que cumplir con mi deber. Esas son las disposiciones. Por favor, pase usted ahora. Bienvenido a Piura.

Agradecieron moviendo la cabeza y continuaron la marcha a poca velocidad. El viejo percibió en el aire un entrañable olor a pan fresco. Llenó sus pulmones hasta casi hacerlos explotar, y se dijo que aquella fragancia debía de provenir de su imaginación, pues aún faltaban varios cientos de metros para que aparecieran los primeros trazos de Piura. Se soltó el cinturón de seguridad. Se movió intranquilo sobre el asiento. Se dijo que debía librarse de aquella aprehensión que comenzaba a crecer en el lado izquierdo de su pecho. Respiró con fuerza, relajó los músculos e intentó persuadirse de que ya no tenía sentido inquietarse por las consecuencias o los peligros de los acontecimientos que se avecinaban. Tal vez ya estaban en marcha y, por lo tanto, su destino era inexorable. Sin moverse, recordó: *El ejecutor de una empresa atroz debe imaginar que ya la ha cumplido; debe imponerse un porvenir que sea irrevocable como el pasado.* Deseó contagiarse de esa perspicaz postura ante lo ineludible. Contó los días que faltaban para

el 28 de marzo. De pronto se sintió asaltado por la revelación de que no era del porvenir de donde provenía su zozobra, sino del pasado. Observó las primeras casas de la ciudad. Entrevió vagamente que debía aprovechar al máximo el tiempo que le quedaba.

—Okey —le comunicó sorpresivamente a Bereche—, iré contigo donde la mamá de María Amanda.

—Le aseguro que es una muy buena decisión, señor —celebró el asistente.

—Pero necesito que me hagas un gran favor: me dejas hablar a solas con ella.

—Lo que usted diga, jefe —consintió el otro.

El anciano se volvió a mirarlo con expresión amistosa, que acto seguido mutó a cómplice e interesada.

—Pues ya que todo está bien, ¿qué tal si ahora sí aclaramos nuestras mentes?

Bereche sonrió por primera vez en varios días.

—Me parece muy buena idea, señor —dijo.

El viejo introdujo la mitad del brazo izquierdo debajo de su asiento. Extrajo con extremo secretismo una descolorida latita de caramelos que abrió con suma cautela, mientras echaba rápidos vistazos hacia todas partes. Luego se concentró en los cuatro cigarrillos de marihuana que había preparado al amanecer. Tomó uno, lo encendió con fruición y le dio dos largas aspiradas antes de pasárselo a su asistente.

6. PAPI PERU

Le di un último vistazo a la crema de cebollas y casi sin moverme puse a hervir agua para los raviolos. Entonces me percaté de que en el salón de al lado Delgis Pezzo le hablaba a Elizabeth de Nagatome. Presté la máxima atención a lo que conversaban, pues Delgis Pezzo era capaz de conducirse como una verdadera demente. Le oí decir que desde que ella y Nagatome habían roto su compromiso, no se habían comunicado ni siquiera por teléfono, pues él la había estado evitando. Le escuché también murmurar que en las últimas semanas se habían encontrado un par de veces para tomar un café y que, en forma sorpresiva, Nagatome había fundado una empresa editora.

—Le ha puesto Gregor Samsa Editores —me explicó más tarde, cuando los tres estábamos sentados a la mesa—. Ya le he hablado de tu novela. ¿No te molesta, no?

Aquella clarividencia para el retorcimiento era connatural a Delgis Pezzo. Había percibido esa turbidez de su alma desde el día en que Elizabeth me la presentó con la noticia de que habían sido amigas íntimas hasta finalizar la secundaria. Cauteloso, decidido a sortear aquellos peligrosos meandros, fingí gratitud por su iniciativa ante Nagatome y simulé asimismo un solícito interés por la prometedora buena nueva que me estaba transmitiendo. Ella, por su parte, sin pestañear ni una sola vez, me observó a los ojos con una expresión sibilina en la que, si se observaba con atención, relumbraba

un fulgor amenazante.

—Naga está a cargo de la parte comercial —continuó con voz meliflua—, pero en realidad mete su cuchara en todo, incluso en la parte literaria.

Más tarde, en otro momento de aquella velada que ella misma había promovido, fiel a su creencia de que yo era algo así como un diletante, dictaminó:

—Te aseguro que él tendrá la última palabra sobre la publicación de tu novela.

Hizo una pausa muy notoria, ciertamente incómoda, durante la cual se quedó contemplando un punto impreciso ubicado entre mi nervioso ojo derecho y la copiosa cabellera de Elizabeth. A continuación, comentó con su autosuficiencia de siempre:

—Sus socios literarios se llaman Yuyan y Araña. Son un par de loquitos. Todas las huevadas que reciben les parecen geniales. El pobre Naga está harto de que ofrezcan publicar todo a ojos cerrados, sin pensar para nada en los riesgos comerciales.

A la mañana siguiente, sin estar muy convencido de lo que hacía, marqué el número que Delgis Pezzo me había anotado. A través de la línea, una mujer de voz fría y burocrática me indicó que hiciera llegar el manuscrito a una oficina ubicada en Lince. Horas más tarde, una vez que completé personalmente aquellas instrucciones, la misma voz me comunicó con displicencia que los responsables de la editorial me telefonearían “en caso hubiera algún interés”.

Pensé que no volvería a saber de Gregor Samsa Editores. Incluso me enfadé conmigo mismo por no haber contenido a tiempo la descabellada ocurrencia de Delgis Pezzo. Sin embargo, dos semanas más tarde, otra mujer con voz más amistosa me pidió por teléfono que a la mañana siguiente fuera a reunirme con los directivos de la editorial para conversar sobre mi novela.

Nagatome me recibió sonriente en la pequeña recepción que también hacía de almacén y de sala de diseño. A pesar de que apenas sobrepasaba los treinta años, era de

ademanos ceremoniosos y extremadamente flaco. Vestía un jean desteñido y una camiseta celeste demasiado holgada para su contextura. Se quedó observando mi indumentaria con sorpresa, pues yo me había escapado de la oficina y llevaba encima mi engañoso y ritual atuendo de ejecutivo. En el corto trecho de la recepción a su escritorio, me presentó a algunos de sus colaboradores, todos ellos muy jóvenes y vestidos también con jeans y camisetas.

—¿Qué prefieres primero? —me disparó apenas quedé sentado frente a él—: ¿la noticia buena o la noticia mala?

Lo flanqueaban los otros dos promotores de la editorial. El que debía de ser Yuyan era corpulento y a todas luces retraído. Llevaba el pelo largo cuidadosamente desordenado. En el pecho de su camiseta resaltaba la inscripción: “NO INSISTIR: SOY FIEL”, que no encajaba en absoluto con su apacible expresión de chico bueno. El otro, vestido completamente de negro, era más bien de corta estatura, aunque musculoso y bien plantado. Debajo del ojo derecho tenía un lunar de formas caprichosas que de inmediato hacía pensar en una araña. Ambos sonreían con cortesía, expectantes.

Estuve a punto de mencionar el nombre de Delgis Pezzo y de subrayar la relación que Elizabeth tenía con ella desde la infancia, pero la aclaración me pareció fuera de lugar, al menos en aquel momento. Así que solo devolví la sonrisa y respondí:

—¿Qué tal si primero nos concentramos en la noticia buena?

Nagatome asintió con una expresión obsequiosa. Luego forzó un gesto solemne:

—Ante todo, muchas gracias por poner tu manuscrito en nuestras manos. Todos nos hemos quedado maravillados con la historia y, por supuesto, también con tu enorme talento para escribir. Felicitaciones, de verdad: tu novela es un tremendo logro literario.

Me miró un instante a los ojos, estudiando mi reacción, o tal vez aguardando un comentario de agradecimiento. Sin duda conjeturaba que yo debía sentirme jubiloso o

sorprendido por aquella valoración tan favorable y que su obligación era concederme un par de minutos para que expresara mis emociones. No obstante, me mantuve callado. Después de todo, todavía pendía sobre mi cabeza la otra noticia, la mala.

Un silencio macizo, casi con vida, flotó por encima de nuestras cabezas. Nagatome apretó aun más los labios. El muchacho con la inscripción “NO INSISTIR: SOY FIEL” percibió en seguida la oportunidad y metió su cuchara en la conversación:

—Mis respetos, amigo Costaguta —dijo con timidez.

Sin hacer caso a la notoria y malhumorada reacción de Nagatome, giró su cuerpo hacia mí, adelantó la cabeza y el pecho y agregó:

—Te puedo tutear, ¿no es verdad?

—Por supuesto —respondí en voz baja.

Continuó hablando:

—Yo fui el primero en zambullirme en tu manuscrito el mismo día que lo trajiste. Apenas leí las primeras cinco o seis páginas, llamé a estos dos y les dije: creo que hemos encontrado oro.

Por un par de segundos, pensé en la posibilidad de que aquel muchacho de contextura más que considerable y expresión medrosa me estuviera tomando el pelo. Sin embargo, se veía demasiado inocente como para que sus palabras no fueran sinceras.

—Gracias —pronuncié.

Miré de reojo el rostro de Nagatome: era obvio que “NO INSISTIR: SOY FIEL” se había salido del libreto. Supuse que en cualquier momento haría a un lado su mal humor y continuaría con su exposición introductoria. Sin embargo, el tercer socio también consideró conveniente intervenir:

—Yo también pensé en oro y en diamantes cuando comencé a leer tu novela —

explicó—. Todo en estas páginas está bien *power*, doctor. Mis felicitaciones.

Al mirarlo con detenimiento, me di cuenta de que la mancha negra que se movía debajo de su ojo derecho era un artrópodo casi viviente: abdomen abultado, cabeza diminuta, patas locomotoras e incluso quelíceros y pedipalpos.

—Gracias —volví a decir en voz baja, incomodado por los elogios.

—No digo esto por halagarte, por si acaso —continuó—. Es solo la verdad: me quedé pegado a tu novela varios días seguidos. Fue como atravesar contigo, o mejor dicho, con tu-personaje-Federico, el infierno brutal en el que se convierte su afligida visita a Lima, Ohio; y también como vivir con él, paso a paso, su tremenda historia con Amanda Dutton. Para serte franco, hasta me obsesioné y me enamoré con locura de esta mujer —acercó a su pecho el manuscrito que sostenía con ambas manos—, igualito que le ocurre a tu héroe. Espero que no te aleones y me saques la mierda por eso.

Soltaron la carcajada al unísono celebrando la ocurrencia. Al verlos estremecerse y doblarse de risa sobre sus asientos, tuve la impresión de que los loquitos no eran solo Yuyan y Araña, como creía Delgis Pezzo, sino también el solemne Nagatome, quien en apenas un segundo se reconcilió con el buen humor.

Los tres me parecieron, en aquel trance, un hato de infantes impúberes metidos en cosas de adultos. No supe qué pensar. Tampoco me dejaron tiempo para hacerlo, pues en seguida el fornido “NO INSISTIR: SOY FIEL” volvió a hacer el ademán de hablar. Araña, sin embargo, le hizo un gesto con una mano y contuvo en seco sus intenciones:

—Yuyan cree que el momento más sobresaliente de tu novela es el de la golpiza —se apresuró a decir—, y casi me ha convencido.

Yuyan me miró serio. Su cabellera parecía un enredado y frondoso cochayuyo.

—Ese capítulo es extraordinario —intervino con solemnidad—. Tu personaje esta medio moribundo, casi no respira, pero lleva la minuciosa cuenta de cada patada y

de cada puñetazo que le arriman los tres chacales: en la cabeza, en la nariz, en la nuca, en el ojo derecho, en el estómago, en... Y al mismo tiempo, se aferra secretamente al rostro armonioso y travieso de Amanda Dutton, que para él es como una anestesia.

El rostro de Amanda Dutton. Mi personaje lo convocaba como recurso evasivo en circunstancias difíciles o indeseables, por ejemplo en la helada silla del dentista o en el clímax de horribles turbulencias aéreas. Durante la brutal secuencia de la golpiza, se aferraba a ese rostro evocando una remota tarde de verano en que se había cruzado con Amanda Dutton en la entrada principal del Hotel de la Amistad. Había sido a comienzos de junio, al final de la tarde, cuando todos los expertos extranjeros estaban de regreso de sus oficinas. Él salía trotando hacia el exterior del hotel con pantalón corto, camiseta y zapatillas, y ella, de la mano de su prometido chino —se llamaba Rong Xi y era macizo y afable—, volvía del mercado con varias bolsas de plástico repletas de comestibles.

Él reparaba en ella de inmediato. Desde varios metros de distancia, la veía avanzar distraída y hermosa en medio de la compacta luz de junio. Vestía una falda muy corta y una ajustada camiseta sin mangas. Al divisarlo a lo lejos, ella también sobreparaba por un par de segundos y lo miraba a los ojos sin poder ocultar su sorpresa.

—Es un contrapunto muy ingenioso —volví a escuchar a Yuyan—. Te permite ir y venir con naturalidad a través de las dos historias de la novela, a través de los dos tiempos. Y también elevar al máximo la tensión del relato.

Mi personaje se aferraba a la extravagante certeza de que la evocación del rostro de Amanda Dutton lo iba a blindar contra el castigo físico que le infligían los tres gorilas. Al comienzo, cuando lo sacaron a rastras de la casa de Anne-Marie y lo inmovilizaron a la mala sobre el pavimento, había intentado devolver cada uno de los golpes, discutir. Mas luego de recibir un letal e inesperado puntapié en los testículos, que lo hizo lanzar un lastimero alarido perruno, se había extraviado en gimoteos sin

sentido que alcanzaron su clímax cuando lo arrojaron como un fardo en la oscura maletera de un automóvil azul. Aterrorizado, encogido como un feto, se arrepintió de haber abordado a Anne-Marie en el aciago bar contiguo al hotel, y se arrepintió también de haber emprendido aquel viaje sin objetivos en contra de lo que el buen sentido le había aconsejado. Poco a poco, sin embargo, su alma se fue aquietando, comenzó a respirar mejor, y esa precaria serenidad lo llevó a aceptar, resignado, el hecho irrevocable de que la condición humana estaba llena de giros y desenlaces absurdos.

A un paso del shock, el mentón caído sobre el pecho, apenas captaba las amenazas que los tres bravucones le bramaban en los oídos, pero sí entendía que lo que esperaban de él era que revelara el paradero de un fulano apodado *Papi Peru*. Respiraba hondamente. Aflojaba los músculos. Trataba de concentrarse en el placentero rostro de Amanda Dutton. En pos de ese rostro, con la escasa conciencia que le quedaba, se sumergía en el suave y acariciador remanso de aquella lejana tarde pekinesa. Volvía a oír imaginariamente, como en un sueño, la omnipresente y ensordecedora sinfonía de los grillos. Los percibía por todas partes, sin tregua, agazapados entre la resplandeciente y abundante vegetación del verano. Chillaban como trastornados, convertidos en un minucioso coro de machos anhelantes. Mientras él continuaba trotando sobre el asfalto, los insectos proseguían con su caótico concierto, ajenos al inquietante pasar de Amanda Dutton, ajenos a su intercambio de miradas, ajenos al despreocupado ir y venir de chinos y extranjeros por el patio principal del Hotel de la Amistad.

Continuó observando a Amanda Dutton directamente a los ojos, igual que ella a él, y al pasar trotando a su lado, le hizo una imprudente y rápida reverencia, tratando de no importunar a Rong Xi. No se detuvo ni un instante, pero acto seguido giró la cabeza hacia atrás para disfrutar de la visión de su silueta. Y entonces la sorprendió ensayando con infructuoso disimulo una maniobra idéntica a la suya, y la captó en cámara lenta, o

tal vez inmóvil, sobreparando por un efímero segundo, lapso suficiente para que sus pupilas se entrecruzaran y se dijeran algo instantáneo. Sonrieron a la vez, ella con una expresión entre grave y divertida, él de pronto inquieto por los sentimientos de Rong Xi.

Todo aquello duró apenas un segundo, antes de que Amanda Dutton volviera a retraerse y a ponerse seria. No obstante, en el momento en que ambos giraban la cabeza hacia adelante, listos para continuar con los rutinarios designios de ese día, ella le sonrió nuevamente con complicidad y buen humor, durante un instante sin fin que luego él saboreó con deleite mientras trotaba por las avenidas de Haidián, mientras se abría paso entre las muchedumbres chinas lanzadas a las calles a celebrar el verano.

—Volvamos a nuestra charla —terció al fin Nagatome, la cabeza erguida—. Lo primero que queremos decirte es que nos gustaría publicar tu manuscrito.

—Yo también quiero eso —interrumpí sin convicción—. Estoy aquí por eso.

Nagatome compuso un complaciente gesto de complicidad, al tiempo que Araña abrió el manuscrito y ojeaba en diagonal algunas de las páginas centrales. Con voz monótona, el ex de Delgis Pezzo comenzó a trazar el breve itinerario de Gregor Samsa Editores, fundada hacía apenas un semestre, pero yo no le presté mucha atención porque en mi cabeza continuó dando vueltas el cálido recuerdo de aquella tarde pekinesa en que me topé con Amanda Dutton en la entrada principal del Hotel de la Amistad. Mientras uno desgranaba sus palabras con voz aburrida y el otro pasaba morosamente las páginas del manuscrito, me dije que había sido a causa de vigorosos recuerdos como ese que había comenzado a escribir *Lima, Ohio* años atrás. No era que creyera que las palabras iban a transportarme de nuevo a la intimidad de su mirada o al instantáneo milagro de su pelo suelto. Tampoco era mi intención construir un Pekín personal que funcionara como una terapia contra la nostalgia (era imposible que de nuevo la interminable marea de bicicletas se desbordara igual que aquella tarde a lo largo de la Avenida del Puente

Blanco, al otro lado de los muros del Hotel de la Amistad). Ni siquiera pensaba que un párrafo me conduciría a otro y que, tras un millón de líneas, arribaría al final de una historia que resultara de interés para un lector que no fuera algún amigo o conocido. En realidad, comencé a escribir *Lima, Ohio* porque en aquel entonces no contaba con ningún otro recurso contra el vacío y la desesperación, y porque el primer remedio al que recurrí, que consistió en aullar de impotencia mientras trotaba de corto por las veredas y parques de Lima, impelía a las personas con las que me cruzaba a alejarse de inmediato de mí, por sospechar que yo era un loco peligroso o un alma poseída.

Sorpresivamente, aprovechando otra larga pausa de Nagatome, Araña dejó oír de nuevo su voz casual y distraída, pero esta vez para causar una detonación devastadora:

—Dinos una cosa al toque —se irguió—: ¿Tú has pensado si tu novela se puede dividir en dos partes semi-independientes que funcionen cada una por separado?

Nagatome frunció el ceño notoriamente y se volteó en seguida a mirarlo. Parecía a punto de golpearlo, aunque en el disgusto que vi en su rostro no leí: “¡Qué chucha estás diciendo!”, sino más bien: “¡Eso se lo teníamos que decir más tarde!”.

Sentí que la sangre se me solidificaba. Decidí que asesinar a Delgis Pezzo no iba a ser suficiente para cobrarle la perversidad de enviarme con aquellos tres imbéciles que, capitaneados por su ex, parecían dedicarse al negocio editorial como quien juega monopolio.

Observé a los ojos a Araña y lo encaré con sarcasmo:

—Ya veo: solo quieres el *thriller*; no quieres las páginas que consideras lentas.

Araña negó enérgicamente con la cabeza, pero antes de que separara los labios para replicar, Nagatome se apresuró a dar las primeras explicaciones:

—Él no ha querido decir eso —dijo con voz grave. Echó un veloz vistazo a sus socios y añadió—: Perdona el desorden de la charla. Te consideramos un amigo y por

eso decimos con libertad todo lo que pensamos. Pero no estamos cuestionando para nada tu trabajo. En lo más mínimo. Al contrario, ya dijimos que nos parece un novelón.

Calló de golpe, como si no tuviera claro lo que deseaba argumentar. Trató de sonreír y de mostrar naturalidad, pero la vacilación lo empequeñeció. Araña lo miró de soslayo, con temerosa cautela. Luego giró la cabeza hacia Yuyan. Sin duda interpretó que en aquel momento, cualquier intervención, incluso de su parte, sería mucho más conveniente que el mutis absoluto. Entonces se dirigió a mí con aire contrito:

—Me he expresado mal, disculpa. Nadie quiere eliminar una sola palabra de tu texto. Cuando dije “dos partes separadas”, no me refería a lo que estás imaginando.

Se quedó sin palabras, al igual que Nagatome. Las miradas que intercambiaron a continuación me confirmaron que había terminado el momento de la noticia buena. Había llegado la hora de recuperar el manuscrito, dar las gracias y partir, aunque la afligida mirada con la que me observó el greñudo Yuyan me hizo pensar que quizás ellos estaban más consternados que yo por el curso que había tomado la reunión.

Nagatome hizo un último esfuerzo por salvar la conversación:

—Esta es solo la primera charla, Federico —dijo—. Tu novela es sobresaliente, tú lo sabes muy bien. Podríamos pasarnos toda la mañana elogiando sus aciertos y...

—Es verdad, Federico —volvió a interrumpir Yuyan—. No hay nada en tu novela que pueda dejarse de lado. A pesar de lo compleja que es, todas las piezas se ensamblan en un todo indivisible. Todo se acopla para formar una relojería perfecta.

Nagatome lo miró echando fuego por los ojos, pero no se animó a atajarlo. Pensó, tal vez, que las palabras de Yuyan podían hacer el milagro de devolver la charla a su cauce original. Araña, en cambio, sí le rogó que dejara sus opiniones para más tarde y demandó que primero le permitieran aclarar lo que denominó “un malentendido”.

Yuyan asintió sin resistencia. El del gran lunar me habló mirándome a los ojos:

—Me expresé muy mal, disculpa. Pero, por si acaso, sí hemos entendido muy bien la lógica de tu novela, sus dos planos paralelos: Un gran telón de fondo, que es la melancólica visita de tu personaje a esa ciudad de Ohio; y, sobre ese telón de fondo, su minuciosa devastación interior, su solitaria deriva al estilo del cónsul Geoffrey Firmin.

Nagatome y Yuyan asintieron lentamente. Araña reiteró:

—Entendemos muy bien que ninguna de esas dos caras funciona sin la otra.

—Por si acaso —agregó Yuyan con énfasis—, también entendemos muy bien que el gran pilar de tu novela, lo que sostiene todo, es el lenguaje. Has hallado un tono único que conecta todas las piezas sin que se noten las costuras. Es una voz fluida y natural que va y viene de un tema a otro, de un tiempo a otro, a veces incluso en una misma oración. Nunca sientes los saltos ni los tránsitos. Nunca te tropiezas con ninguna aspereza, con nada discordante que te haga decir: “¿Y esto qué michi hace aquí?”. Y eso es porque te has esforzado por construir un lenguaje, una voz única para toda la historia.

Yuyan continuó con su vaporosa homilía y yo recordé un remoto intercambio de correos electrónicos con Amanda Dutton acerca de mi manera de escribir. A veces ella celebraba a la distancia los extensos y minuciosos mensajes que yo le enviaba. Elogiaba —recordé de pronto con nostalgia— mi inclinación a incluir en ellos digresiones y detalles que no tenían ninguna relación entre sí. Yo le explicaba con sinceridad que eso era un defecto en lugar de una virtud, pero ella retrucaba con palabras simples que no era obligatorio que todas las historias que uno hilvanaba estuvieran conectadas.

—Es tu voz la que conecta todos esos párrafos —me dijo en una ocasión—. Es tu tono personal, tu conciencia, la que establece los vasos comunicantes. Cuando logres escribir una novela que suene como tus cartas o tus correos electrónicos, me podrás pedir lo que quieras, y yo, tu admiradora número uno, te lo concederé sin chistar.

Se me ocurrió que podía hablarles de esas complejidades a Nagatome y a sus

socios en el improbable caso de que la conversación continuara. Ahora ya no era solo el ex de Delgis Pezzo el que me observaba fijamente a los ojos. Los otros dos también habían concentrado su atención en mí. Sin embargo, no me apuré en pronunciar ninguna palabra, pues de pronto tuve muchas cosas en qué pensar: ya no estaba tan seguro de que Amanda Dutton me hubiera dicho todo aquello por correo electrónico; tal vez me lo había dicho por teléfono, o a lo mejor por carta o incluso cara a cara, cuando finalmente aterrizó en Lima. Mi memoria aleteó sin sentimientos de ningún tipo, casi sin espíritu, por encima de aquella época tortuosa y afligida que siguió a mi retorno definitivo al Perú, cuando ella, que también estaba de regreso en Australia, se esfumaba largas temporadas del horizonte sin ofrecer ninguna explicación.

Solo años después me di cuenta de cuál era el motivo por el que yo consignaba en mis envíos para ella todo tipo de retazos: lo que hacía, pensaba y conversaba, incluso las historias que escuchaba en la oficina o en los taxis, entretejidas con mi irreductible nostalgia por China: era por mi convencimiento de que escribiéndole de esa manera, a ciegas, con espontaneidad, con divagaciones de todo tipo, la convertiría en una especie de testigo de mi vida, por más que no estuviera a mi lado en aquellos días taciturnos. Y así, a la distancia, yo también terminaría convirtiéndome en una presencia viva dentro de la suya.

Adopté a propósito una expresión de firmeza y gravedad y dije al fin:

—De verdad les agradezco el tiempo que me han brindado.

Hice el ademán de tomar el manuscrito de manos de Araña, pero al fijarme en sus rostros, me dije que no debía pagarles con rabia o descortesía el innegable esfuerzo de interpretación que le habían dedicado a mi novela.

Busqué el fino rostro de Amanda Dutton en las profundidades de mi memoria, pero el esfuerzo resultó infructuoso. Sin norte, como sonámbulo, mi pensamiento ancló

en una época sombría, dos o tres años después de mi regreso al Perú, cuando, en lugar de escribir extensos mensajes y cartas para ella, me dedicaba a componer un relato acerca de nuestro inesperado encuentro en China. Volví a verme a mí mismo frente a la pantalla de la computadora. Tanteaba las primeras líneas de *Lima, Ohio* e imaginaba secuencias y diálogos anhelantes con la absurda esperanza de que quien leyera esas páginas —que en ese preciso instante Nagatome tomó de manos de Araña— se convertiría en testigo presencial de la historia que yo había vivido con ella en Pekín.

—Comencemos de nuevo, por favor, Federico —invocó Nagatome con calma—. La verdad es que nos gustaría publicar tu novela ahora mismo tal como está, apenas con unos leves cambios. El problema es que resultaría un libro de más de 500 páginas, y por ahora no tenemos, como puedes imaginar, suficiente caja como para hacer una inversión así. Un proyecto de ese tamaño está fuera de nuestras posibilidades, definitivamente.

Mientras Nagatome continuaba discursando y Yuyan y Araña me observaban en silencio, recordé que también había comenzado a escribir *Lima, Ohio* movido por el recóndito propósito de preservar de la nada mi historia con Amanda Dutton. Es decir, con el fin de que en algún lugar del tiempo y del espacio, aunque fuera en un puñado de hojas impresas, quedara irrevocablemente consignado el hecho de que en las antípodas del Perú, en un laberinto llamado Pekín, de una manera absolutamente insospechada, un sorpresivo fenómeno natural me había arrancado de mis cimientos para siempre.

Traté de concentrarme en los argumentos de Nagatome. Le escuché describir las limitaciones del mercado local y explicar las estrategias de venta de Gregor Samsa Editores. También, hablar de flujos de caja, de ganancias y de gastos, salpicado todo eso con elogios de diverso tipo hacia mi novela. No sospeché hacia dónde se estaba dirigiendo, hasta que hizo a un lado los rodeos y habló con claridad:

—Pero hay otra forma de ver el asunto, si a ti te parece, por supuesto —aclaró

cuidadosamente—. *Lima, Ohio* es un universo compacto, de eso no hay duda. Pero tal vez, con un fino y bien manejado bisturí, podemos dividir ese universo en dos partes independientes, como si fueran dos novelas distintas, pero igualmente espectaculares.

—Están dementes —me opuse de inmediato.

Nagatome buscó los ojos de Araña y le extendió imperiosamente el manuscrito. Araña escudriñó con rapidez entre las páginas del medio y se inclinó hacia mí con el volumen abierto.

—Mira aquí, doctor —dijo pasándome el texto—: Aquí, justo en la mitad de la novela, al final del capítulo 16: hay una ruptura clarísima. Tu héroe, tras dos o tres horas de masacre, por fin reacciona y da la impresión de que va a decir algo, quizás a suplicar. Pero, en realidad, ha decidido que ya nada le importa, ni siquiera su vida. Y cuando el gigante que va a estrangularlo se detiene de pronto y se inclina para escuchar bien lo que va a decir, él murmura, medio muerto: “Mi libreta. Por favor, dame mi libreta”. Eso es absolutamente perfecto: el lector conjeturará que allí acaba todo para él. Es su fin. Y puede ser también el final de la historia que le has venido contando desde la primera página, desde su llegada a Lima, Ohio. —Se calló un instante, respiró profundamente y agregó adelantando la cabeza—: Por otro lado, en este mismo capítulo 16, está también la partida definitiva de Federico de China, su última mirada al Hotel de la Amistad...

No tenía ganas de argumentar ni de pensar, pese a que lo que proponían me parecía inaceptable, además de inviable.

—Todo cuadra, maestro —insistió Araña—. Créeme. Todos los cabos se anudan a la perfección. Y la segunda parte, que sería como una secuela, también funciona de la puta madre. —Tomó el manuscrito de mis manos, pasó una página y me lo devolvió. — Mira la primera línea del capítulo 17: “No me mataron”. Es un gran comienzo, ¿sí o no?

De improviso Yuyan reemergió de las profundidades del silencio:

—Todo cuadra, de verdad. El capítulo 17 funciona como un nuevo punto de partida. Allí está también el aterrizaje de Federico en el aeropuerto de Lima, cuando regresa definitivamente al Perú. Parece una nueva historia, pero a la vez es la misma.

—¿Por qué no lo piensas un poco? —terció Nagatome—. Publicaríamos *Lima*, *Ohio* tal cual está ahora, íntegramente, pero como dos libros distintos. Sería un golazo.